

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Marcelo Antonio Ribas Hauck

**MIGRAÇÕES GEOGRÁFICAS E TEXTUAIS EM INFERNO PROVISÓRIO, DE LUIZ
RUFFATO**

Belo Horizonte
2013

Marcelo Antonio Ribas Hauck

**MIGRAÇÕES GEOGRÁFICAS E TEXTUAIS EM *INFERNO PROVISÓRIO*, DE LUIZ
RUFFATO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Ivete Lara Camargos Walty

**Belo Horizonte
2013**

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

H368m Hauck, Marcelo Antonio Ribas
Migrações geográficas e textuais em Inferno Provisório, de Luiz Ruffato /
Marcelo Antonio Ribas Hauck. Belo Horizonte, 2013.
150f.: il.

Orientador: Ivete Lara Camargos Walty
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Ruffato, Luiz. Inferno Provisório – Crítica e interpretação. 3. Migração. 4. Mobilidade social. I. Walty, Ivete Lara Camargos. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(81)-3.09

Marcelo Antonio Ribas Hauck

MIGRAÇÕES GEOGRÁFICAS E TEXTUAIS EM **INFERNO PROVISÓRIO**, DE LUIZ
RUFFATO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas
Gerais, como requisito parcial para obtenção do
título de Doutor em Literaturas de Língua
Portuguesa.

Prof^a. Dr^a. Maria Zilda Ferreira Cury – UFMG

Prof^a. Dr^a. Sandra Regina Goulart Almeida – UFMG

Prof. Dr. Ronieri Silva Menezes – CEFET-MG

Prof^a. Dr^a. Maria Nazareth Soares Fonseca – PUC Minas

Prof^a. Dr^a. Ivete Lara Camargos Walty (Orientadora) – PUC Minas

Belo Horizonte, 05 de julho de 2013

A todos.

AGRADECIMENTOS

De maneira especial, à Professora Dr^a Ivete Lara Camargos Walty, pela amizade e profunda contribuição para o meu desenvolvimento não só intelectual, mas também pessoal.

Ao Prof. Dr. Pascal Gin, pela atenciosa receptividade em Ottawa e pelas preciosas indicações bibliográficas e discussões teóricas nas geladas tardes canadenses.

À minha família, em especial à Camila, pelo amor e sempre corajoso apoio às minhas perigosas decisões profissionais.

Ao Professor Dr. Fábio Figueiredo Camargo, cujas aulas foram fundamentais para que eu decidisse transformar um *hobby* em profissão.

À CAPES, pelas bolsas no Brasil e no Canadá, sem as quais esta pesquisa não seria possível.

Aos colegas do grupo de pesquisa.

Externo ainda minha sincera gratidão aos professores, amigos e funcionários da PUC Minas.

A todos que de alguma maneira compartilharam comigo estas andanças.

Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros, e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm em comum e dependente entre si.

Lima Barreto

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo analisar os cinco volumes que compõem **Inferno provisório**, de Luiz Ruffato, pelo viés da pluralidade de movimentos textuais e geográficos que eles põem em marcha. Analisamos como se constituem as migrações, tanto no que se refere ao trânsito dos personagens das histórias quanto ao das estruturas composicionais utilizadas na construção da obra. Além disso, acompanhamos trajetórias de personagens migrantes tão recorrentes no texto, os andarilhos metropolitanos, os cosmopolitas aí construídos pela palavra, para entender como se comportam suas identidades, quando em movimento. Investigamos ainda operações intertextuais presentes nos textos, de que maneira a obra perambula pela série literária brasileira e como se relaciona com ela, principalmente através das aproximações com Lima Barreto e João Antônio. Privilegiamos a análise do texto literário – e seus desdobramentos estéticos, políticos e sociais – como estopim para o levantamento de hipóteses, e a teoria foi trabalhada de maneira a não solapar o processo hermenêutico, que teve como foco principal o próprio **Inferno provisório**.

Palavras-chave: Luiz Ruffato. **Inferno provisório**. Mobilidade. Migração. Romance. Conto. Espaço. Realismo.

ABSTRACT

This work aimed to analyze the five volumes of **Inferno provisório**, by Luiz Ruffato, considering the plurality of textual and geographical movements they put in motion. We analyzed how the migrations are built in relation both with the transit of the characters of the stories and the compositional structures used to build the literary work. Besides, we followed some of the migrating characters, recurrently present in the text, the metropolitan tramps, and the cosmopolitan people, which are constituted in the text by the word, to understand how their identities behave when in motion. Furthermore, we investigated intertextual operations present in the books, showing how **Inferno provisório** goes through the Brazilian literary series and its relation with it, mainly by establishing a dialogue among Luiz Ruffato, Lima Barreto and João Antônio. We privileged the analysis of the literary text – and its relation with aesthetic, political and social issues – as the means through which to build up hypothesis, and the theory was worked in order not to undermine the hermeneutical process, which has as its main object the literary work itself.

Keywords: Luiz Ruffato. **Inferno provisório**. Mobility. Migration. Novel. Short story. Space. Realism.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - CENA DE LIVE AT POMPEII	95
FIGURA 2 - CENA DE LIVE AT POMPEII	95
FIGURA 3 - CENA DE LIVE AT POMPEII	97
FIGURA 4 - CENA DE LIVE AT POMPEII	97
FIGURA 5 - CENA DE LIVE AT POMPEII	97
FIGURA 6 - CENA DE LIVE AT POMPEII	97
FIGURA 7 - CENA DE LIVE AT POMPEII	97
FIGURA 8 - CENA DE LIVE AT POMPEII	97
FIGURA 9 - CENA DE LIVE AT POMPEII	98
FIGURA 10 - ESPIRAL CINÉTICA, DE CARLA TENNENBAUM	144

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 TRAJETÓRIAS IDENTITÁRIAS	23
2.1 Ruína, desenraizamento, intransponibilidade.....	25
2.2 Complexidade de trajetórias e destinos	27
2.3 A solução e a fantasia como <i>escape</i>	28
2.4 Circularidade e murificação	35
2.4.1 <i>Circularidade</i>	35
2.4.2 <i>Murificação</i>	37
2.5 Pontificado em forma de arco	40
2.6 Era uma vez uma fábula	43
2.6.1 “ <i>Era uma vez</i> ”	43
2.6.2 “ <i>Outra fábula</i> ”	52
3 ROMANCE: RUÍDOS, RUÍNAS, REAPROPRIAÇÕES	58
3.1 Contando romances	58
3.2 O romances.....	60
3.3 Um romance provisoriamente pós-moderno?	66
3.4 Projetando contos	74
3.5 Lascas de fantástico em fragmento do Inferno Provisório	80
3.6 As fotografias em movimento no projetor literário	86
3.7 Trajetórias múltiplas e perambulações espaciais.....	90
4 UM MOVIMENTO POR MOMENTOS ENUNCIATIVOS A PARTIR DAS “IMPERFEIÇÕES” ESTÉTICAS.....	100
4.1 Lima Barreto, João Antônio e Luiz Ruffato: brevidades biobibliográficas	110
4.2 Clara dos Anjos <i>Antônia</i> , Mimi Fumeta <i>Ruffato</i> , Sandra <i>Barreto</i>	114
4.2.1 <i>A angelical Clarinha</i>	114
4.2.2 <i>Anjo enclausurado</i>	117
4.2.3 <i>Pimenta no olho do outro é colírio</i>	130
5 CONCLUSÃO	138

1 INTRODUÇÃO

*Do ponto de vista da morte, a vida é o
processo de produção do cadáver.*
Walter Benjamin

Em texto intitulado “Até aqui, tudo bem! Como e porque sou romancista – versão século 21”, Luiz Ruffato, escritor mineiro de Cataguases, manifesta que sua ambição é escrever “sobre o universo do trabalhador urbano, os sonhos e pesadelos da classe média baixa, esse recorte social indefinido, com todos os seus preconceitos e toda a sua tragédia.” (RUFFATO, 2008b, p.320). No contexto do universo por ele determinado, seu mais conceituado livro até o momento é **eles eram muitos cavalos** (2001), e o projeto literário a que o escritor dá início em seguida, **Inferno provisório**, é apresentado como romance e foi lançado em cinco volumes: **Mamma, son tanto felice** (2005); **O mundo inimigo** (2005); **Vista parcial da noite** (2006a); **O livro das impossibilidades** (2008); **Domingos sem deus** (2011). É sobre tal pentalogia que nos debruçamos neste trabalho.

Apesar de nossa análise focar estritamente a pentalogia, entendemos necessária uma breve exposição em relação a questões que **eles eram muitos cavalos** suscitou na crítica, já que, conforme atestado pelo próprio Ruffato na citação abaixo, esse texto tem influência na sua escrita posterior. O livro é chamado, por exemplo, de *city-text*, de romance-cebola (o que dá ideia de algo em camadas), romance que não-é-romance, romance-arena. Sobre o aspecto narratológico, há quem diga não haver narrador específico; haver ausência de foco narrativo; ser a narrativa um emaranhado de pontos de vista; ser narrado por um *zapeur*, ser um romance sem narrador, mas com ponto-de-vista, etc.¹

Refletindo sobre a dupla importância que **eles eram muitos cavalos** teve no traçar da escrita de **Inferno provisório**, relata o autor:

Na verdade, desde o princípio eu tinha como projeto construir uma reflexão sobre a história política do Brasil. Eu só não sabia ainda como, quando escrevi o meu primeiro livro, *Histórias de remorsos e rancores*. Mas eu já intuía que aquilo não era uma coletânea de contos, tanto que conceituei o texto de ‘histórias’. Quando saiu o segundo livro, (*os sobreviventes*), percebi que as ‘histórias’ poderiam ser costuradas umas às outras, organizando-se num amplo painel. Mas, então, fui atropelado pela escritura do ‘Eles eram muitos cavalos’, que ao fim e ao cabo é uma radicalização da forma que procurava para o Inferno Provisório. Assim, a partir de 2001 retomei os

¹ Com exceção do conceito de *zapeur* (BRAGA, 2008), todas as reflexões acerca de **eles eram muitos cavalos** apresentadas neste parágrafo estão presentes no livro **Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance eles eram muitos cavalos**, e estão resumidos na introdução a ele, escrita pela organizadora dos ensaios, professora Marguerite Itamar Harrison (2007).

dois primeiros livros e os adequiei ao projeto. (RUFFATO, *apud* PRADO, 2007, p.169)

Percebe-se que a própria tessitura textual de **eles eram muitos cavalos** acaba por estabelecer como a enunciação será trabalhada no projeto seguinte do autor, que busca dar mobilidade à sua produção literária anterior, tendo em vista que os textos de **Histórias de remorsos e rancores** e **(os sobreviventes)** migram para dentro do **Inferno provisório**. Aqui já se faz presente um aspecto que será a pedra de toque desta tese: a mobilidade. Toda a nossa análise será fundamentada por questões que, de uma maneira ou de outra, estarão relacionadas à mobilidade, seja ela de pessoas (personagens), de textos, estéticas ou gêneros. Tim Cresswell (2006) afirma que toda mobilidade, mesmo não sendo uma invenção – como um automóvel ou um romance, que são, para ele, formas de mobilidade –, está sempre carregada de um *status* de produção social. Em sua concepção, o movimento é onipresente, é sempre preenchido de significados, de uma constante pluralidade de significados: por um lado, liberdade, progresso, oportunidade, por outro, desvio de comportamento, resistência, inabilidade. Para o geógrafo, a mobilidade sem significado é apenas movimento. Movimento seria a mobilidade tratada de maneira abstrata, sem que se considerem os jogos de poder que envolvem todo e qualquer movimento. A contextualização do movimento é indispensável para que esse seja preenchido de significado, o que o torna, mais que mero movimento, mobilidade. Nossa abordagem privilegiará essa perspectiva do movimento repleto de significado e ligado a relações hierarquizadas; o movimento como mobilidade, pois acreditamos que todas as relações, inclusive os jogos literários, quaisquer que sejam, estariam sempre armadas com densas cargas de relações de poder.

Ele mesmo em trânsito, Ruffato, além de ficcionista, exercita seu fazer literário como crítico, seja escrevendo, por exemplo, para o jornal de resenhas **Rascunho**, seja como organizador de coletâneas de contos². Para uma dessas coletâneas, juntamente com Simone Ruffato, escreve uma introdução que pode moldar uma chave de leitura para seus próprios textos. Em “Por uma história sem começo nem fim”, prefácio à coletânea **Fora da ordem e do progresso** (2004), aponta, de maneira breve, duas distintas maneiras de se pensar a história: uma iluminista, eminentemente progressista; e outra, através da qual pretende organizar a antologia, que intitula história como sincronicidade. A primeira pauta-se por relatos de causa e efeito, tem caráter diacrônico e é protagonizada por grandes heróis e anti-

² **Fora da ordem e do progresso** (2004); **25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira** (2004); **Mais trinta mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira** (2005); **Entre nós** (2007); **Questão de pele** (2009) são algumas antologias de contos organizadas por Ruffato.

heróis. Já a segunda delas, de natureza sincrônica, remete a acontecimentos simultâneos no espaço e no tempo, é descompassada e tem como agentes “anônimos personagens, destituídos de heroísmos, tragicamente marginais à cronologia, agentes e pacientes sem o saber. (...) Histórias fora da ordem e do progresso.” (RUFFATO; RUFFATO, 2004, p.11)

É importante ressaltar que tal perspectiva remete-nos a Walter Benjamin e seu conceito de história. O filósofo alemão, a partir da leitura alegórica do quadro “Angelus Novus”, de Paul Klee, propõe a explosão do *continuum* da história, o que proporcionaria acesso a acontecimentos desconsiderados pela “grande História”. Uma pluralização perceptiva que será importante para a leitura que aqui propomos; uma leitura que considerará movimentos sobrepostos de tempos e espaços diversos, sobretudo no romance e sua possibilidade de fazer cruzar histórias.

Doreen Massey, geógrafa inglesa, em seu livro **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade** (2008), sugere uma maneira de se pensar o espaço que, dando a ele mobilidade, o deslocaria em relação à estaticidade e fixação que o termo sustentava na modernidade e, segundo ela, também ainda na chamada pós-modernidade. Em substituição à ideia moderna, que trabalha a história desconsiderando as diferenças e organizando os acontecimentos em uma linha cronológica e linear, a autora propõe múltiplas trajetórias históricas. Assim, o espaço passaria a aglomerar a multiplicidade e a heterogeneidade, um espaço como processo de inter-relações, com ênfase, pois, em seu caráter relacional. Trata-se de reconhecer a coexistência do outro, ou melhor, de outros, com percursos e trajetórias históricas próprios, que se cruzam, se conectam/desconectam. Seria, portanto, através dessas relações que o espaço se configuraria. O pré-definido histórico rui. Passa a haver, dentro da sua proposta de imaginação espacial, uma “pluralidade de trajetórias, uma simultaneidade de estórias-até- agora” (MASSEY, 2008, p.33), cujas vinculações são sempre indecisas e instáveis, o que faz com que o próprio lugar se forme e se desdobre em articulações múltiplas. O mundo se torna um “mundo de fluxos”. Pensando de tal maneira, não haveria nada dado de forma definitiva, nada fechado em si mesmo. A autora alerta, por outro lado, para o risco de se tratar o espaço como uma rede ilimitada que também deixaria de fora subjetividades e diferenças. Diante de tal conceito, como poderíamos pensar a própria estrutura romanesca da pentalogia em questão em seu potencial de fluxos, de simultaneidades, de cruzamento de histórias, enfim, de migrações?

Em sua natureza plural, o conjunto de obras intitulado **Inferno provisório** permite-nos uma análise pautada pela perspectiva da história como “trânsitos diversos”, como um “mundo

de fluxos”, com o foco em personagens que, em sua suposta passividade, são agentes incrustados em um processo histórico, em um processo de escrita.

O projeto literário fundador de **Inferno provisório** narra a trajetória brasileira, de caráter desenvolvimentista, da década de 50 até o ano de 2002, o que não o afasta completamente de uma dimensão linear de história. O recorte proposto pela saga, no entanto, abarca desde o camponês pobre, o migrante estrangeiro que vive em terras brasileiras em meados do século XX, até os migrantes que saem do campo e das pequenas cidades interioranas e vivem em diversos espaços das metrópoles, boa parte deles, “em bairros lastimáveis das grandes metrópoles.” (SANTIAGO, 2004, p.51). É por esse viés que se rompe com o *continuum* da história, dando-lhe mobilidade e coetaneidade.

Numa primeira leitura da pentalogia de Ruffato, o que salta aos olhos são as muitas marcas textuais que apontam para aspectos que poderíamos chamar de “puramente negativos” em relação às trajetórias narradas nas histórias que compõem as narrativas de **Inferno provisório**. Trata-se de uma profusão de personagens que saem das zonas rurais próximas a Cataguases e migram principalmente para São Paulo, espaço que passa por um sistemático processo de industrialização. Aparentemente, o que se tem em **Inferno provisório** é um aglomerado humano de “remorsos e rancores”, uma congêrie de desiludidos, massacrados pelo poder, demolidos por um processo de industrialização tardio pelo qual passa o Brasil a partir dos anos cinquenta. Professores suicidas; loucos trancafiados por cônjuges; bem-sucedidos proletários que amarguram a perda do lar, dos amigos, dos amores; garotas que fantasiam príncipes encantados que se mantêm inatingíveis; homens carcomidos pelo álcool e mulheres atadas às tradições do casamento por meio de imaginários pré-determinados, surras de cintos, socos, chutes; garotos precocemente ceifados pela morte; prostitutas esbofeteadas, roubadas pelos clientes; negros fugidos; idosos putrefatos à beira da morte; jogadores de futebol frustrados; um emaranhado de sofredores sobreviventes. Inclusive, a maior parte dos trabalhos sobre a escrita de Ruffato opta por ver seus personagens como um aglutinado de marginais ou excluídos sociais. Parece-nos, entretanto, que há uma pluralidade mais complexa e que tais personagens não podem ser todos aglomerados simplesmente como “miseráveis”. Afinal, são, em sua maioria, trabalhadores rurais ou proletários. Trata-se, pois, da classe média baixa e não dos miseráveis – como os migrantes nordestinos de, por exemplo, **O quinze** (2004), de Raquel de Queiroz ou **Morte e vida Severina** (1996), de João Cabral de Melo Neto – mais presentes na tradição literária brasileira. Evidentemente, há sujeitos que têm uma condição de vida, sim, miserável, do ponto de vista econômico, como, por exemplo,

Bibica³, a ex-prostituta que não tem dinheiro para comprar sequer o sabão para dar continuidade a seu ofício de lavadeira, ou Asclepiades, o Vicente Cambota⁴, que se animaliza na roça de seu Zé Pinto, entre outros. Entretanto, parte dos personagens é constituída por trabalhadores e sujeitos que, de certa maneira, não podem ser considerados miseráveis.

Nesse sentido, importa abordar o texto em sua dimensão histórica, enfocando a relação literatura e sociedade, a partir da proposta de Candido quando considera que é necessário tomar a obra em sua integridade

fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (CANDIDO, 1976, p.04)

Por isso mesmo, há de se considerar que o projeto literário em pauta, que trabalha em grande parte com personagens migrantes, parece, também em sua estrutura narrativa, trabalhar com “estéticas migratórias”. Migram gêneros, migram formas literárias, migram intertextos, tanto do universo literário quanto do musical e fílmico, entre outros.

Inferno provisório parece, pois, erigir um grande percurso da classe média baixa brasileira, mas parece também, paradoxalmente e ao mesmo tempo, propor uma transfiguração da linha cronológica moderna linear supracitada ao se utilizar de uma espécie de recurso aglomerativo para fazer cruzar uma gama intrincada de trajetórias dentro do referido período histórico. Podemos, pois, nos perguntar se o projeto estético/literário do autor mineiro poderia ser lido, por exemplo, pela perspectiva da configuração benjaminiana de cronista, na medida em que põe em movimento fragmentos históricos – como os ligados ao processo de urbanização do país – desconsiderados pela história dada como a oficial. Até que ponto se promove a descontinuidade histórica? Intentamos, então, investigar de que maneira o autor trabalha o contar histórias em **Inferno provisório**, que recursos utiliza para dar conta da transitoriedade histórica/estética, seja no tratamento dos percursos de vida dos personagens no espaço encenado, seja na inserção do próprio romance e sua organização na série literária brasileira.

Silviano Santiago, em texto intitulado “O cosmopolitismo do pobre” (2004), reflete sobre a constituição da nação através de dois tipos de multiculturalismo – um a serviço da hierarquização cultural imposta pelo estado-nação e outro que almeja desconstruir tal hierarquização – e foca o trânsito contemporâneo dos pobres pelo espaço geográfico e pelo

³ Personagem de “A mancha”, quinta história de **O mundo inimigo** (2005b).

⁴ Personagem de “Vicente Cambota”, nona história de **Vista parcial da noite** (2006).

simbólico. Aquilo que o teórico chama de antigo multiculturalismo, apesar de se colocar como pacificador em relação à pluralidade cultural dos múltiplos grupos étnicos e sociais em convivência no espaço nacional, na verdade, é um multiculturalismo intolerante, aplainador das diferenças, que almeja discipliná-las a partir do etnocentrismo europeu. Já o segundo multiculturalismo a que se refere o autor leva em consideração os migrantes pobres que passaram a compor a paisagem urbana das grandes cidades pós-modernas, não mais apenas os retirantes nordestinos do caminhão pau-de-arara e dos latifúndios monoculturais, mas também sujeitos oriundos de “estados relativamente ricos da nação, [que] seguem o fluxo do capital transnacional como um girassol.” (SANTIAGO, 2004, p.52). Além disso, essa segunda forma de multiculturalismo aponta para os grupos étnicos, sociais e economicamente desfavorecidos no antigo multiculturalismo, que estava a serviço do estado-nação. A luta política dos dois grupos destacados por Santiago – migrantes nas metrópoles pós-modernas e marginalizados nos estados-nações – estaria hoje fortalecida, tendo em vista o enfraquecimento da utopia em relação à nação.

Ao perder a condição utópica da nação – imaginada apenas pela sua elite intelectual, política e empresarial, repitamos – o estado nacional passa a exigir uma reconfiguração cosmopolita, que contemple tanto os seus novos moradores quanto os seus velhos habitantes marginalizados pelo processo histórico. (SANTIAGO, 2004, p.59)

Nesse sentido, o autor afirma que a própria cultura se reconfiguraria e assumiria uma postura cosmopolita, e que inclusive os atores culturais pobres se manifestariam através da assunção de uma atitude cosmopolita. A redefinição cosmopolita operada nesse movimento do pobre presente na reflexão do teórico, que tem como princípio básico questionar a ineficiência do estado-nação e a sua injustiça, se ampara no diálogo entre culturas.

Acreditamos que não são apenas os personagens os responsáveis pelo trânsito cosmopolita em **Inferno provisório**, já que o próprio texto parece configurar-se sob uma estética cosmopolita, tendo em vista a imbricação formal na qual é estruturado. A narrativa, desorganizadamente estruturada, se apresenta como um amontoado de ruínas textuais. Nesse sentido, vale lembrar Canevacci quando afirma que “narrar uma cidade, ou seja, descrevê-la e interpretá-la, não pode significar realizar uma ‘réplica’, mas sim produzir uma *desorientação*. (...) É unicamente desorientando-se na incomensurabilidade que o opaco urbano se torna transparente” (CANEVACCI, 1993, p.101).

A primeira história narrada em **O livro das impossibilidades** (2008a), com diversas estruturas narrativas que a diversificam e fragmentam, já indicia uma impossibilidade

classificatória no que se refere ao gênero literário ao qual poderia pertencer essa e as outras obras. Tomemos, por ora, um exemplo apenas:

Nílson conduz Guto
 aclives declives tumultuadas ruas avenidas buzinas moto-
 res carros motocicletas caminhões ônibus fumaça
 gente gente gente
 sacos de lixo sitiam calçadas esburacadas
 bicicleta-de-carga
 recostados em camburões fardas alardeiam fuzis revólveres
 cassetetes
 mendigas mãos misericórdiam misérias
 urgentes baratas desviam-se afobadas
 casas botequins edifícios lanchonetes bancas de jornais ba-
 res ambulantes uma hora e meia escoas pés enregelados
 Jardim da Saúde, Vila da Saúde, Rua Gumercindo, Rua
 Loefgreen, Rua Santa Cruz, Rua Visconde de Guaratiba (RUFFATO, 2008a, p.48)

Sendo disposto em forma de versos, rompendo estruturas gramaticais da chamada norma culta – como, por exemplo, a não utilização de vírgulas para separar elementos coordenados na sentença –, se utilizando de recursos como a rima e a aliteração, desalojando do significado usual fragmentos do campo lexical citadino, etc., o texto afasta-se das tradicionais formas da novela ou do conto, por exemplo, para se tornar formalmente desfronteirizado. O próprio gênero assume-se como composição fragmentária e em movimento, com estruturas carregadas de mobilidade.

Além das migrações anteriormente sugeridas como recorte de leitura – a dos personagens pelos espaços e tempos narrativos/históricos e a dos gêneros literários –, uma terceira abordagem é proposta para o projeto de tese. Um amplo painel textual e social é perceptível ao menos atento dos leitores da literatura de Luiz Ruffato. As histórias narradas são permeadas por referências das mais diversas origens, que se imbricam ao texto, formando um emaranhado intertextual denso, que merece ser analisado mais verticalmente. Da música erudita ao *heavy metal*, passando por marchinhas de carnaval e hinos que embalaram épocas de copa do mundo de futebol; do texto bíblico a poetas como Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Fernando Pessoa, o romance em questão, dialogando com outros textos, tanto da cultura considerada canônica quanto daquelas chamadas de massa e popular, desaloja-os de seus lugares de origem transformando-os, também eles, em “personagens” cosmopolitas de identidades rasuradas e móveis.

Assim, a reflexão de Silviano Santiago no citado artigo intitulado “O cosmopolitismo do pobre”, além de nos auxiliar a examinar o personagem em trânsito, com uma identidade aparentemente fragmentada, também poderá servir como ponto de partida para uma

abordagem metafórico-metonímica que propomos para a tese: tratar os movimentos intertextuais e as formas literárias plurais, também elas, como trânsitos cosmopolitas.

Os textos nos instigam a questionar: como se configuram as identidades desses personagens migrantes no “aglomerado literário” da escrita de Luiz Ruffato? Trata-se de uma organização que considera apenas experiências de “pura perda”? Ou haveria, na organização textual dessa suposta perda, um ganho (des)identitário pautado pelas novas possibilidades de contato cultural com o outro, com o espaço do outro, com textos outros? Quais as relações entre as migrações dos personagens, sua fragmentação identitária e o arranjo literário que se expõe, à primeira vista, também ele fragmentado e desconexo?

Uma das maneiras de se estudar o cosmopolitismo formal dentro da obra em foco seria, então, analisarmos as aproximações e os distanciamentos que **Inferno provisório** propõe em relação ao sempre metamórfico gênero chamado romance.

Pensar o romance é pensar o amorfo, por mais que tentemos alocá-lo como um gênero fixo. Lukács (2007) ponderou que o romance, desde seu nascimento, já apontava para uma forma rompedora no que se refere à totalidade que estaria presente na epopeia. O romance, na visão do teórico, apresentaria uma espécie de fragmentação desde suas origens. Isso muito em virtude, também, da nova organização social que se estabelece na chamada modernidade. O romance se utilizaria de uma estratégia discursiva narrativa diversa daquela expressa na epopeia.

Obviamente, o romance foco do estudo a ser desenvolvido apresenta-se de maneira distinta em relação, por exemplo, aos romances brasileiros realistas do século XIX. Intentamos buscar justamente que estratégias, arranjos utilizados na tessitura de **Inferno provisório** funcionam como pontos de confluência e, ainda, como pontos de ruptura em relação àquilo que genericamente chamamos de romance tradicional em sua vertente social.

Se, no século XIX, influenciado por correntes filosóficas como o positivismo, o determinismo, o naturalismo, etc., o escritor almejava representar uma realidade dada, a literatura contemporânea parece ter o conhecimento da impossibilidade de tal intuito representacional. Nesse sentido, o realismo começa a sofrer alterações em suas estratégias narrativas e, conforme reflete Schøllhammer (2012), vai se transformando de representativo em psicológico, de choque, indexical, performático, afetivo. Cada um desses realismos

trabalharia a partir de alguns pressupostos estéticos, tentando evocar essa aproximação com a “realidade” por outros meios que não a “simples representação”⁵.

Schøllhammer, em nota introdutória a seu livro **Ficção brasileira contemporânea** (2009), propõe algumas considerações para se pensar a literatura produzida no Brasil hoje. Apesar de não se referir estritamente ao romance, suas proposições nos ajudam a estabelecer hipóteses para a investigação a que nos propomos.

Tempo e espaço interagiriam de maneira fragmentária na literatura contemporânea. Se o romance tradicional almejava uma inteireza e trabalhava em bases utópicas, com uma cronologia que indicava um futuro de certezas ao qual se direcionava a humanidade, essa totalidade parece se perder na literatura contemporânea e, conseqüentemente, também no romance a que nos propomos investigar. Conforme nos diz Schøllhammer, a literatura contemporânea trabalharia a “história atual como descontinuidade” e o escritor deste momento histórico produz textos na “contramão das tendências afirmativas.” (SCHØLLHAMMER, p.09, 10). Se o romance analisado por Lukács almeja a totalidade perdida, o romance contemporâneo tem a certeza da impossibilidade de se alcançar uma suposta totalidade. Conforme reflete Schøllhammer:

Para os escritores e artistas deste início de século XXI, o presente só é experimentado como um encontro falho, um ‘ainda não’ ou um ‘já era’. (...) Lyotard viu na arte e na literatura uma potência que, em vez de se abrir na moderna promessa de uma utopia radical no horizonte da história, se faz presente no instante da experiência afetiva. Como pura possibilidade de mudança na relação entre o sujeito e sua realidade e, simultaneamente, como ameaça de que nada vai acontecer. (SCHØLLHAMMER, 2009, p.12)

Com essa quebra de paradigma, obviamente a estrutura romanesca sofre, também ela, alterações em sua forma de organização, fazendo com que questionemos até mesmo o próprio gênero romance, que parece ser colocado em xeque.

Composto de cinco volumes, **Inferno provisório** nos remete a outra tradição literária com a qual parece também dialogar: a saga, forma medieval nórdica que, segundo André Jolles (1976), tem suas raízes na literatura islandesa dos séculos XIII a XV. Um importante exemplo de apropriação desse formato pela literatura brasileira é **O tempo e o vento**, projeto

⁵ Para um detalhamento a esse respeito, ver: SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.39. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/7468/5775>>. Acesso em 01 abr 2013.

que consumiu treze anos da atividade literária de seu autor, Erico Verissimo, e possui três partes, que somam sete volumes. A proposta de Verissimo parece ter sido a construção de grandiosa narrativa relacionada, a partir do recorte regional sulista, à questão da construção da nação. Na contramão da saga como estrutura narrativa utilizada em prol de um ideal nacional, poderiam os cinco volumes de **Inferno provisório** serem lidos como uma saga despedaçada, com anônimos em lugar de heróis?

Até que ponto a fragmentação textual e de histórias, a profusão intertextual, o hibridismo de gêneros que aparentemente fazem parte da composição de **Inferno provisório** são capazes de romper com o paradigma da história linear, cronológica? Quais seriam os pontos de encontro e de distanciamento da estética ruffatiana em relação ao “romance tradicional em sua vertente social”? A busca de respostas para essas questões aponta, pois, para um jogo de migrações de ordens diversas: sociais, político-econômicas, textuais, de gêneros, de formas.

Nosso movimento em busca de respostas para essas perguntas teve o auxílio teórico, além dos autores já mencionados no decorrer desta introdução – Benjamin, Candido, Canevacci, Lukács, Massey, Said, Santiago, Schøllhammer, etc. –, de pesquisadores como Appadurai, Giddens, Cresswell, Bakhtin, Stuart Hall, Bosi, Flusser, Hutcheon, Bauman, Santos, entre outros.

É importante mencionar que a pesquisa focou a obra literária e seus desdobramentos enunciativos e que os textos teóricos serviram para elucidar, dar suporte a questões surgidas na análise literária. Vale ressaltar ainda que o *corpus* teórico aqui mencionado é apenas uma mostra e que a leitura do texto literário e as ramificações hermenêuticas que daí surgirem poderão levar a novas reflexões e conceitos.

Por fim, em correlação com os pressupostos teóricos e a sistemática descritos acima, a tese está estruturada em 3 capítulos, conforme descrito a seguir:

Capítulo 1: Trajetórias identitárias

O capítulo analisa como se constituem as migrações, tanto no que se refere ao trânsito dos personagens das histórias quanto às estruturas composicionais utilizadas na tessitura literária, privilegiando aspectos que permitam entender de que maneiras se comportam, metonímica e coletivamente, as identidades de personagens migrantes tão recorrentes no texto – os andarilhos metropolitanos, os cosmopolitas aí construídos pela palavra.

Capítulo 2: Romance: ruídos, ruínas, reapropriações

O capítulo procede à investigação acerca de que maneiras são operadas as configurações intertextuais, tanto com textos considerados da cultura de massa quanto aqueles julgados canônicos. Dessa maneira, pretendemos identificar quais os diálogos possíveis e as relações semânticas entrelaçadas a questões de ordem estético-políticas.

Capítulo 3: O movimento por momentos enunciativos a partir das “imperfeições” estéticas

Verifica de que forma a pentalogia se move, através do estabelecimento de relações estético-temáticas, dentro da série literária brasileira e da tradição dos gêneros, ou seja, como ela dialoga com estruturas literárias anteriores e as reutiliza e, por outro lado, como propõe rupturas, rupturas essas, vale ressaltar, também elas processos dialógicos.

Acompanhemos então essas trajetórias identitárias, percorramos essas ruínas romanescas, investigando as “imperfeições” estéticas.

2 TRAJETÓRIAS IDENTITÁRIAS

As árvores
Porque somos como troncos de árvores na neve.
Aparentemente, apenas estão apoiados na superfície, e com
um pequeno empurrão seriam deslocados. Não, é
impossível, porque estão firmemente unidos à terra. Mas
atenção, também isto é pura aparência.
 Franz Kafka

Podemos eleger o movimento como uma das evidentes características do texto de Ruffato em análise nesta pesquisa. Alguns movimentos, dentre os vários possíveis de serem analisados, são abordados no decorrer desta tese. Um deles diz respeito ao movimento identitário do migrante que sai, primeiramente, de um país europeu e aporta em terras brasileiras, e o outro, aqui focado mais detidamente, envolve os sujeitos que, dentro de um panorama social caracterizado pela corrida em direção à industrialização, migram por diferentes dobras espaço-temporais em busca de melhores condições de vida no próprio país. Tais movimentos, historicamente tomados como mobilidades carregadas de significado, e textualmente manipulados de maneira estratégica pelo escritor, são catapultados ao extremo polifônico proporcionado pela mediação da palavra e sua aglomeração em forma de texto.

As perspectivas de abordagem analítica são multiramificadas e, em vista disso, optamos, neste capítulo, pela análise da trajetória identitária de alguns personagens. Como mencionado na introdução, os livros são compostos por várias histórias que, emaranhando-se, refletem politicamente (mas não só, como veremos no decorrer da tese) a história da industrialização no Brasil a partir, mais ou menos, dos anos 50. Vários personagens que compõem a saga fulguram em diversas das histórias ora como protagonistas, ora como coadjuvantes, ora como uma espécie de figurante literário, apenas compondo o cenário. Eles são fruto de estratégias textuais que problematizam as condições desses sujeitos em trânsito, desses migrantes – sejam eles italianos, alemães, portugueses, estrangeiros em fuga de precárias condições de vida na Europa, sejam os próprios brasileiros, especialmente os do interior de Minas Gerais, que migram para os grandes centros urbanos, definidos como os verdadeiros espaços de progresso e desenvolvimento. Sobre eles, algumas perguntas se impõem. Até que ponto tal problematização se colocaria como pura denúncia da condição de ruína do desterritorializado, tão vigente nos debates contemporâneos? Em outras palavras, seriam tais movimentos, como propõe Said (2003), uma fratura incurável entre o sujeito e o seu lugar natal? Ou seja, seria a ruína inexorável o caminho percorrido por todo e qualquer migrante construído por Ruffato? Haveria, por outro lado, a possibilidade de verificarmos tais

trajetórias sob outras perspectivas? Além desse aparente intransponível determinismo, seria possível que tais movimentos, mais que à pura perda, levassem a um saldo positivo, a outras e melhores conectividades?

Nossa análise trabalhará ambas as questões, ainda que pareçam contraditórias, pois optaremos por abordar o prefixo “contra-” a partir de sua concepção menos convencional, aquela definida no **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa** (2004) como “reforço, complementaridade”⁶. Esta semântica da hostilidade despotencializada pode nos ajudar a pensar não somente a relação do texto com a construção das identidades dos personagens, questão central deste capítulo, mas também as relações intertextuais e de caráter estético/historiográfico que serão abordadas nos capítulos seguintes. Uma semântica que aceitaria tanto o lado repulsivo quanto o acolhedor, como na postura definida por Derrida (2003, p.41) quando, ao refletir sobre a recepção do estrangeiro em terras que não as de sua origem, cria o termo “hostipitalidade”, que estabelece uma comunhão entre a hospitalidade e a hostilidade. Verificaremos, então, como o texto trabalha as trajetórias identitárias dos sujeitos a partir da concepção de relação (que não exclui o choque, a contradição, a oposição, a tensão, etc., como deixa claro o termo cunhado pelo filósofo franco-argelino) e de conectividade entre a primeira e mais óbvia expressão do texto, a ruína social de vários personagens, e aquela que não estaria tão aparente, uma trajetória que não seja unicamente de pura perda. Parece-nos que, além da face arruinada contida na história, há outro aspecto mais sutil na organização operada pela escrita das narrativas que compõem **Inferno provisório**. Intentamos, portanto, refletir acerca de algumas das muitas e entrelaçadas vozes que compõem esse emaranhado intrincado de histórias pelo viés da estruturação que parece se construir em rede.

Ruína, desterritorialização, não pertencimento, dilaceramento, exílio, fratura, etc. Muitas são as conotações negativas atribuídas ao universo do movente, do migrante, daquele que se “deslocaliza”. Muito se teoriza a respeito do comportamento do sujeito que, fora de “casa”, está em movimento. Obviamente, vários são os caminhos, vários os motivos pelos quais se migra, várias as condições de tempo, espaço. Apesar de as privações econômicas, definitivamente, não serem o único motivo pelo qual se migra, em **Inferno provisório**, boa parte dos personagens é impulsionada pela necessidade que sente de melhorar de vida e, com

⁶ Apesar de a maioria das acepções do prefixo mencionadas pelo verbete “contra-” apontarem para o campo semântico da oposição, da contrariedade, da rivalidade, da contraposição, o que nos leva a pensar no choque, no conflito, duas dessas acepções, ainda que trabalhem no sentido de força em sentido inverso, mostram outra possibilidade semântica, a do “4) (...) ‘reforço, [da] complementaridade’: *contraçoça, contradique, contrafio, contramuro, contrapilastra, contratela* (...) 6) ‘pessoa auxiliar à indicada pela base’: *contra-almirante, contramestre* (...)” (HOUAISS; VILLAR; MELLO FRANCO, 2004).

base nas privações e na falta de perspectivas da imobilidade da vida interiorana, se apega ao ideal de que a migração é o caminho para a superação de limites.

Como mencionamos na introdução, **Inferno provisório** privilegia a encenação de pelo menos dois grupos de personagens: miseráveis e classe média baixa. Como proposta inicial de pesquisa, trabalharemos a abordagem por duas perspectivas: 1) a do personagem construído pela ruína, pelo desenraizamento e pela intransponibilidade; 2) a do personagem que, de alguma maneira, consegue ultrapassar a barreira social que impediria seu bem-estar, processo aqui intitulado pontificado em forma de arco, como se verá mais adiante. Uma de caráter pessimista e outra mais otimista, ainda que a obra não se fundamente dessa maneira dicotômica.

2.1 Ruína, desenraizamento, intransponibilidade

O quarto volume da série, intitulado **O livro das impossibilidades**, tem início com a história “Era uma vez”. Nela, o estereótipo do desterritorializado é encarnado por Nelly, mulher que migrou de Cataguases para a capital paulista, mãe de dois filhos, viúva de Dimas – “um dos milhares que se socorreram da pobreza nas fimbrias industriais de São Paulo.” (RUFFATO, 2008a, p.17), “um pobre-coitado habitante de um pardieiro na Saúde, três cômodos sem acabamento, desmobiados, plantados num lotezinho com prestações atrasadas.” (RUFFATO, 2008a, p.18). Ainda que gozasse da inveja de seus conterrâneos, Nelly não tinha do que se orgulhar, mesmo considerando que “[a]fundou nos livros, acabou enfermeira.” (RUFFATO, 2008a, p.19). Veja que a opção pelo verbo “acabar” no último trecho citado adiciona um teor negativo à construção textual. Nelly, que começara sua relação profissional com os hospitais através do cargo de faxineira, não “formou-se”, “tornou-se”, “transformou-se em”, “conquistou o cargo de”, etc., ela “acabou” enfermeira. Toda a trajetória de Nelly até o momento em que se profissionaliza estaria condensada no verbo que caracteriza sua situação atual, a de um sujeito acabado. Apesar disso, Nelly se considerava “capaz de enumerar (...) feitos” (RUFFATO, 2008a, p.19); sozinha, ajudou as irmãs, criava os dois filhos, educou-se e manteve-se financeiramente na capital paulista. Faz-se assim alguém que assumiu-se matriarca em um tempo de patriarcado.

D. Alzira, mãe de Nelly, é quem conta ao afilhado, Luiz Augusto, ou Guto, garoto que está passando alguns dias na casa da tia, a posição assumida pela filha, que concretiza aquilo que, de acordo com Said (2003, p.46), é característico do exilado, aquele que sofre “uma fratura incurável” entre si mesmo e o “lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza

essencial jamais pode ser superada”. Para a senhora saudosa da terra natal, custa pensar que sequer será enterrada em Cataguases:

E a Nelly já avisou que vamos ser enterrados aqui mesmo em São Paulo... todo mundo... Já tem até catacumba do Cemitério da Vila Mariana, onde está o finado Dimas, que Deus o tenha... Ela não quer mais saber de Cataguases... Da última vez, chegou danada falando que não põe mais os pés lá... (RUFFATO, 2008a, p.60)

Para Nelly, como para outros personagens da história, o retorno ao lar torna-se impossível; o sujeito não pertence mais completamente ao universo que foi o seu, entretanto não se sente completamente confortável no novo espaço. Mesmo aqueles personagens que teimam em retornar não “se salvam”. Nazareth, mãe de Zezé, um dos garotos que dão nome à última história d’**O livro das impossibilidades**, percorre o caminho contrário daquele que traçara anos antes, quando se mudara para o Rio de Janeiro com a família, mas o retorno mostra-se também assolado pela ruína.

(...) e agora adoentada, à janela do Ana Carrara, periferia de Cataguases, cansaço no coração, varizes, diabetes, o chumbo do desgosto oprimindo os peitos murchos, e a manhã desce o morro para trabalhar. (RUFFATO, 2008a, p.139)

Hall, citando Chambers, comenta a familiaridade da sensação de não pertencimento daqueles que estão em deslocamento. Se a volta para a casa é um desejo, sua realização é a frustração:

Não podemos jamais voltar para a casa, voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e “autenticidade”, pois há sempre algo no meio [*between*]. Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. Diante da “floresta de signos” (Baudelaire), nos encontramos sempre na encruzilhada com nossas histórias e memórias (...) ao mesmo tempo em que esquadrihamos a constelação cheia de tensão que se estende diante de nós, buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma. Talvez seja mais uma questão de buscar estar em casa aqui, no único momento e contexto que temos... (CHAMBERS, *apud* HALL, 2003, p.27-28).

Tanto Nelly e dona Alzira quanto Nazaré, tanto aquele que parte e se recusa a retornar quanto aquele que retorna são seres marcados pela “unidade passada” mencionada na citação acima. E é a partir dessa menção a uma unidade passada que adentramos no foco mais importante deste capítulo, aquele que talvez divirja, de alguma maneira, do tom sombrio e catastrófico que, definitivamente, marca o primeiro impacto temático proporcionado pelas

narrações desses vários infernos que, enlaçados uns aos outros, parecem contradizer a provisoriedade do estatuto infernal sugerido pelo título da pentalogia.

2.2 Complexidade de trajetórias e destinos

Na contramão do escombro absoluto, ou senão na contramão, em sentido ruidoso, gerador de atrito, como algumas correntes marítimas que, nas partes mais profundas do oceano, caminham em direções distintas das ondas que estão sempre movimentando-se e agigantando-se na lâmina d'água da superfície, haveria um outro caminho a ser percorrido? Um movimento que, obviamente, não desnortearia o movimento de superfície, mas que, junto a este, contornaria outros direcionamentos e proporcionaria outras trajetórias, mas também outros desconfortos?

Como vetores dissonantes compartilham espaços comuns, acreditamos impossível descartar a complexidade em quaisquer das relações aqui tratadas. Uma questão central nesta tese não é, ainda que em muitos pontos possa parecer, distinguir isso que chamamos de vetores e colocá-los estanques e com mesma força em seus espaços distintos. Trata-se, muito mais, de envergar e entrelaçar tais vetores, de modo que as relações sejam trabalhadas em sua complexidade.

É, então, pela eleição das trajetórias de alguns personagens que verificaremos outras possibilidades que vão além do caminho em direção à ruína proposto pela primeira impressão causada pelas histórias do romance. O que queremos, pois, é mapear histórias que nos ofereçam a possibilidade de estudar não só as condições pré e pós-migração, mas também o que ocorre no próprio movimento, ou seja, no trânsito das personagens. Para tanto, separamos duas gerações de personagens e as colocamos em diálogo. Dessa maneira, tentamos observar seus comportamentos pelo viés das opções que se colocam para os sujeitos e pelas maneiras como esses sujeitos organizam seus repertórios imaginários. A partir deste exercício, torna-se possível verificar como se portam socialmente e traçam – ou têm traçadas – suas trajetórias.

Como suporte de análise para o que parece mover-se nas profundezas líquidas do texto literário em foco, algumas teorias serão úteis. Dentre os autores estão Anthony Giddens e Arjun Appadurai. Giddens (1991), sociólogo alemão que reflete sobre questões de identidade na contemporaneidade, propõe que o comportamento social do ser humano vivente em sociedade hoje está diante de uma ruptura com o que chama de sociedade tradicional. Vivemos naquilo que ele nomeia como era pós-tradicional, uma era que tem como característica fundamental a imposição *cotidiana* de termos que responder à seguinte questão:

“Como devo viver?” (*How shall I live?*) (GIDDENS, 1991, p.14). Para ele, todo indivíduo está ciente de que qualquer escolha que faça é apenas uma entre várias, o que coloca a identidade do ser em um estado de “dúvida radical” e transforma a identidade do sujeito, sempre indefinida, ou melhor, em constante (re)definição, em um projeto reflexivo, o que é pior – ou melhor? –, em um projeto reflexivo que tem de ser atualizado *diariamente*.

Já o sociólogo indiano Appadurai (1996) propõe que o mundo contemporâneo definitivamente sofre uma ruptura em relação ao passado, mas que essa ruptura, esta “modernidade sem peias” (*modernity at large*), como ele caracteriza a contemporaneidade, é irregularmente consciente de si mesma e é experimentada desigualmente. A partir de dois pontos que elege como cruciais – mídia e migração –, ele estabelece aquilo que seria a grande transformação da nossa era, a transformação do que intitula “obra da imaginação” (*work of imagination*), um trabalho responsável por transformar as fantasias do homem comum em imaginação, o que traria agenciamento para a base da pirâmide social. Juntamente com a mudança na operação da “obra da imaginação”, Appadurai elege disjunções em vários aspectos da vida contemporânea, as quais intitula “paisagens” (*scapes*).

Os conceitos de reflexividade, pós-tradicionalismo, “obra da imaginação” e “paisagens”, aqui apenas ligeiramente mencionados, servirão como ferramentas a iluminar a leitura dos textos em análise e serão detalhados e melhor trabalhados na medida em que forem desenvolvidas as análises.

Como nosso argumento parte do princípio de movimento, vamos perseguir algumas trajetórias no caminho entre um ponto A e um ponto B, preenchidas por significados que tais movimentos oferecem.

2.3 A solução e a fantasia como *escape*

A primeira trajetória espreitada é a de Hélia, uma personagem que aparece nomeada em cinco histórias dentro da pentalogia⁷, na maior parte das vezes, apenas mencionada por outros personagens ou pelo narrador, entretanto, a ela é dado o papel de protagonista em “A solução”, quarta história do livro **O mundo inimigo**.

A primeira aparição da mencionada personagem acontece na história que abre o livro **O mundo inimigo**, “Amigos”, através de uma conversa entre o irmão de Hélia, Luzimar, e a

⁷ Hélia é personagem em “Amigos”, “O barco”, “A solução” e “A mancha”, histórias publicadas no segundo volume de **Inferno provisório, O mundo inimigo**; e em “A homenagem”, história do terceiro volume, **Vista parcial da noite**.

personagem Dona Marta: “E a sua irmã?, a... a... ‘Hélia.’ ‘É, a Hélia, ela casou?’ (...) ‘Casou... tem três filhos.’” (RUFFATO, 2005, p.16) Logo no início do livro, já sabemos, portanto, o desfecho da história de Hélia. Em seguida, como parte do discurso de um narrador onisciente que, por meio do discurso indireto, privilegia a perspectiva do pai da garota, seu Marlindo, ela reaparece na segunda história do livro, “O barco”, em um tempo anterior ao de seu casamento.

E a Hélia, menina-moça, habitava o mundo da lua. À espera de um príncipe encantado. Que nunca aparecia. Porque não existem. Mas, vá meter isso na cabeça-dura dela! Tentara arrastá-la, Deus era testemunha. Conseguia era o deboche. A esculhambação. Namoradeira, fazia vista grossa aos deslizes. Orava por ela. Para que arrumasse logo um marido. Homem bom. Que não batesse nela. Que. (RUFFATO, 2005, p.45, grifos nossos)

Vale ressaltar a importância do final do trecho destacado. A última palavra “Que” da parte citada, utilizada como início e final de sentença, precedida e sucedida por ponto final, tem seu significado ao mesmo tempo esvaziado e transbordado. É difícil até mesmo enquadrá-la dentro de uma função sintática específica, posto que, autônoma enquanto frase, não se pode afirmar com certeza se é um pronome relativo, um pronome indefinido, uma conjunção subordinativa ou coordenativa..., pois, ao mesmo tempo, pode assumir todas essas características. Vazia de sentido, metaforizaria a própria impossibilidade, a própria clausura à qual está submetida a personagem. Além disso, ritmicamente, liga-se às frases anteriores, assumindo caráter de conjunção final, por exemplo, em “Para que arrumasse logo um marido”, o que inverteria a “ordem natural do tempo”, sugerindo que só haveria disponível para Hélia o mesmo destino de tantos outros personagens que proliferam na pentalogia, um final pré-estabelecido. O complemento que deveria estar localizado após o último “Que” inexistente ou seria aqueles complementos das frases anteriores, ligação estabelecida pelo encadeamento rítmico do texto. A personagem estaria condenada à, como dito por Guto no início de **O livro das impossibilidades**, “mesmice de pais, irmão, amigos” (RUFFATO, 2008a, p.15). Não haveria, portanto, a possibilidade de diferenciação de trajetória; fica em evidência a postura fantasiosa da menina que habita “o mundo da lua” (RUFFATO, 2008a, p.45).

Como mostramos anteriormente, na primeira história d’**O mundo inimigo** (“Amigos”), temos o que seria o desfecho da trajetória de Hélia; na segunda (“O barco”), um breve *flash* de sua adolescência a partir da perspectiva paterna. Antes, porém, de avançarmos na análise, mostrando de que maneira ela reaparece como protagonista na quarta história do

mesmo livro (“A solução”), vale mencionar que ela fulgura, ainda adolescente, em duas outras histórias: em “A mancha” (quinta história de **O mundo inimigo**) ela aparece apenas como uma preocupação pelos filhos demonstrada por dona Zulmira, sua mãe; e em “A homenagem” (segunda história de **Vista parcial da noite**), quando embriaga-se na festa de quinze anos de uma de suas amigas.

Pois bem, é em “A solução” que temos acesso à subjetividade de Hélia. O que podemos perceber em seus monólogos interiores e nos diálogos dos quais participa é a idealização da melhora de vida por meio da fantasia, muito próxima, inclusive, da narrativa do conto de fadas ou da fotonovela. Logo no início do texto, após perder o ônibus para casa depois do trabalho em uma das fábricas de tecidos de Cataguases e ser obrigada a fazer o trajeto a pé, Hélia fantasia:

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 meu tamanco novinho nesse paralelepípedo pegando fogo ai meu deus como estou cheia disso tudo! Como estou cheia! (RUFFATO, 2005b, p.63,64)

O salvador idealizado é um moço loiro, forte e de olhos azuis. A única atualização em relação ao conto de fadas tradicional é que, ao invés de montar um cavalo branco, monta uma vespa prateada, do universo da fotonovela, talvez. Uma diferença que apontaria, inclusive, para a tensão entre os ambientes rural e industrial, que é parte da composição literária de Ruffato. Apesar de, no trecho acima citado, ela logo se desvencilhar do ideal, em outro momento da narrativa, diz:

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. (RUFFATO, 2005b, p.65)

Nessa conversa com as amigas, Hélia expõe seu ideal, o qual se amplia em fantasia coletiva a partir dos comentários de Márcia e Toninha – “isso eu também quero”, “quem não quer?”. Hélia sonha com a ascensão social que seria alcançada por meio do casamento salvador que milagrosamente a alçaria para fora da opressão da pobreza. A não linearidade da narrativa, que oferece ao leitor o desfecho da história de Hélia já nas primeiras páginas do livro, é intensificada pelos devaneios juvenis da garota, que se projeta no tempo, inventando um discurso que renega o seu passado, o qual, entretanto, é exatamente o presente que vive. É, portanto, quase uma negação de si mesma, de sua origem e da própria vida, uma negação que

se acentua, como veremos mais adiante, com a possibilidade de suicídio sugerida no final da história.

(...) *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'* (RUFFATO, 2005b, p.67)

Em outro momento de devaneio, sua idealização é, como sempre, abruptamente ceifada por um pensamento ou por alguma atividade exterior; no caso a seguir, por uma briga que ocorre com os vizinhos.

Apagou a luz. Hélia está numa festa de debutantes no Clube Social. Caminha devagar polinizando as mesas com sua graça e simpatia, deixando para trás olhos prenhes 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, outra tapa, a mulher se desvencilha, corre para fora, as crianças choram, Larga a mãe, pai! Larga!, *É o Zé Bundinha, minha nossa senhora!*, (...) (RUFFATO, 2005b, p.70, 71)

Sempre que começa a fantasiar um futuro diferente, algo a interrompe, impedindo-a de transpor a fronteira imaginária de construção de uma narrativa pessoal distinta. A convulsão da narrativa sempre bloqueia as fantasias da personagem, que não consegue atingir o *status* daquilo que Appadurai chama de agenciamento. As fantasias de Hélia não são suficientes para fazer com que ela assuma uma atitude que a leve ao agenciamento, à ação – mais adiante, explicitaremos melhor esta relação fantasia/agenciamento; para tanto, porém, faz-se necessário inserir neste texto algumas outras peças da narrativa para que a teoria realmente execute seu papel de mediador da leitura do texto literário e não o inverso.

De certa maneira, o discurso quebrado e ritmado de seu Marlindo em “O barco” previamente analisado dialoga com esta espécie de convulsão do discurso de sua filha, Hélia. Ainda que seu Marlindo profira seu discurso a partir de um *background* cultural aparentemente distinto do de sua filha – tendo em vista a diferença de idade e de geração entre os dois, as circunstâncias conjugais, a experiência de vida, as narrativas com as quais têm contato (discurso religioso X fotonovela, por exemplo) e até mesmo a mediação do narrador que conta as histórias, etc. –, a estrutura fantasia/ruptura, fantasia/ruptura, fantasia/ruptura... que se repete no discurso de Hélia parece, mais que contradizer, entrelaçar-se ao discurso do pai, tanto no que se refere ao conteúdo narrado quanto ao seu encadeamento rítmico. Em outras palavras, a fantasia, sempre abruptamente interrompida na narrativa, dialoga com o

“Que” sem complemento do discurso do pai de Hélia narrado em “O barco” anteriormente mencionado. Hélia, representando uma coletividade adolescente interiorana de classe baixa, é trabalhada como um sujeito sem seus respectivos complementos, sujeitos interrompidos, poderíamos dizer.

As trajetórias dos personagens, obviamente, nunca acontecem no vácuo e estão sempre em companhia de objetos e materiais que caminham juntos a eles, ainda que em ritmos e encontros nem sempre compassados. Essas trajetórias ocorrem em espaços com características plurais e relacionais, como bem nos ensina o geógrafo Milton Santos.

[...] o espaço não é nem uma coisa, nem um sistema de coisas, senão uma realidade relacional: coisas e relações juntas. Eis porque sua definição não pode ser encontrada senão em relação a outras realidades: a natureza e a sociedade, mediatizadas pelo trabalho. [...] O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e que os anima, ou seja, a sociedade em movimento. (SANTOS, 1997, p.26)

Portanto, o espaço, sem o movimento da sociedade que o caracteriza e sem as realidades relacionais que nele ocorrem, seria destituído de significado. Em **Inferno provisório**, quaisquer espaços, sejam rurais, cidades interioranas, espaços urbanos, sejam becos, pontes, ruas ou matagais, existem sempre considerando o próprio espaço físico e as relações entre esse espaço e os personagens e objetos que o compõem. A arma empunhada pelo personagem Zé Pinto, o dono do beco, estabelece a ordem na rua, o cinto na mão de maridos alcoolizados estabelece o espaço da violência doméstica, fuscas novos e TVs a cores determinam o espaço de ascensão social em um mundo perversamente regido pela lei do consumo, etc. Realidades espaciais estabelecidas pela relação entre coisas, personagens e espaços físicos. Os objetos que compõem os espaços sociais são importante matéria literária em movimento no decorrer da pentalogia. Por exemplo, alguns dos materiais que acompanham Hélia e suas amigas são revistas, em geral, de fotonovelas⁸: “Toninha abriu uma Grande Hotel. (...) A Toninha enfiou o nariz na fotonovela.” (RUFFATO, 2005b, p.68, 69).

A fotonovela (entre tantos outros mecanismos), portanto, seria responsável por moldar parte do imaginário das garotas da época. Anthony Giddens, ao refletir sobre mídia, cultura de massa e, mais especificamente, sobre a novela (não especificamente sobre a fotonovela – gênero que após grande sucesso no Brasil nas décadas de 50, 60 e 70 acaba sendo quase

⁸ Várias são as revistas mencionadas no decorrer de todo o **Inferno provisório**, entre as que poderíamos, grosso modo, categorizar como revistas destinadas ao público feminino adolescente, temos: “Contigo”, “Amiga”, “Grande Hotel”, etc.

abandonado pelas editoras – mas sobre a telenovela) e sua relação com a constituição da identidade na era pós-tradicional, diz o seguinte:

(...) não há necessariamente a sugestão de um estilo de vida a se almejar; em vez disso, histórias são desenvolvidas de maneira a criar coerência narrativa com a qual o leitor ou espectador possa se identificar.

Sem dúvida, as telenovelas, além de outras formas de entretenimento na mídia, são escapes — substitutas para as satisfações reais inalcançáveis em condições sociais normais. Porém, talvez o mais importante seja a própria forma narrativa que oferecem, sugerindo modelos para a construção das narrativas do eu. As telenovelas misturam previsibilidades e contingência por meio de fórmulas que, por serem bem conhecidas pela audiência, são ligeiramente perturbadoras, mas, ao mesmo tempo, reconfortantes. Elas oferecem misturas de contingência, reflexividade e sina. Mais que o conteúdo, a forma é o que importa; nessas histórias, ganha-se uma sensação de controle reflexivo sobre as circunstâncias da vida, uma sensação de uma narrativa coerente que é um equilíbrio reconfortante para as dificuldades de se sustentar a narrativa do eu em situações sociais efetivas. (GIDDENS, 1991, p.199, tradução nossa)⁹

Hélia, com o imaginário povoado pela coerência narrativa da fotonovela, fantasia constantemente sobre as possibilidades de “salvação”, na verdade, sobre a única possibilidade de salvação – o casamento com um homem rico, louro, bonito. Entretanto, suas fantasias são sempre mutiladas por outras narrativas, até mesmo quando elucubra, no final da história, seu próprio suicídio.

(...) *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 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-longo a voz do Maripá e ele, amuletando-a, amparou-a e foram andando devagar, bem devagar, em direção ao beco. (RUFFATO, 2005b, p.72)

A construção do final de “A solução”, como em várias outras partes no decorrer de **Inferno provisório**, intercala mais de uma voz em pequenos trechos de texto. A narrativa, no momento em que insere a voz que chama a garota, não desvela ao leitor quem é esse

⁹ (...) there is not necessarily the suggestion of a life style to be aspired to; instead, stories are developed in such a way as to create narrative coherence with which the reader or viewer can identify.

No doubt soap operas, and other forms of media entertainment too, are escapes – substitutes for real satisfactions unobtainable in normal social conditions. Yet perhaps more important is the very narrative form they offer, suggesting models for the construction of narratives of the self. Soap operas mix predictabilities and contingency by means of formulae which, because they are well known to the audience, are slightly disturbing but at the same time reassuring. They offer mixtures of contingency, reflexivity and fate. The form is what matters rather than the content; in these stories one gains a sense of reflexive control over life circumstances, a feeling of a coherent narrative which is a reassuring balance to difficulties in sustaining the narrative of the self in actual social situations.

interlocutor. A mistura entre o fluxo de consciência de Hélia e essa voz, sem que se atribua a ela um enunciador, pode dar ao leitor a impressão de que tais chamados fazem parte do próprio fluxo de consciência da garota desesperada. Uma voz interna que a estimula a cometer o ato de suicídio. Em uma das partes citadas acima – “Vem, Hélia... vem... *descansar o fim*” – fica nítida a imbricação dos dois discursos, pois “descansar”, no encadeamento da frase, serve de complemento ao verbo vir, apesar da diferenciação tipográfica. Entretanto, quando o texto nos revela quem é o dono dessa voz (Maripá, ex-namorado de Hélia), ele a retira do interior da consciência da garota e a exterioriza, pois a voz que era da reflexividade da garota passa a ser ouvida “longe-longe”. Essa dicotomia entre fluxo de consciência e a ação externa ao sujeito seria, paradoxalmente, uma imbricação de fronteiras. A impossibilidade de salvação já percebida no discurso do pai e na convulsão rítmica fantasia/ruptura se faz novamente presente. Paradoxalmente, Maripá, o ex-namorado pobre, a salva da ideia de suicídio, mas, conforme o estado civil dela narrado já na primeira história, aprisiona-a na repetição do destino. A solução que dá nome à história coadunaria, assim, a manutenção tanto da vida quanto do sofrimento. Uma dicotomização borrada de suas fronteiras, hibridamente, manutenção da vida e privação da fantasia.

Hélia está trancafiada pela impossibilidade de ruptura com a situação em que se encontra. Ela fantasia possibilidades de fuga, mas essas são carregadas de passividade, de falta de agenciamento. O indiano Arjun Appadurai (1996) reflete sobre a condição do sujeito no mundo contemporâneo e pensa na transformação da sua subjetividade através, justamente, da conversão, mediada pela mídia e pela migração, dessa passividade da fantasia em agenciamento da imaginação. O estado de movimento migratório das pessoas no mundo e as imagens, os *scripts*, as sensações veiculadas pela mídia de massa seriam aspectos definitivos na promoção de tal mudança. Em direcionamento diverso ao de Giddens acerca, por exemplo, das novelas, conforme citado acima, o sociólogo indiano vê a cultura de massa como um dos agentes capazes de transformar fantasia em imaginação, para ele, substantivos completamente distintos. Trata-se de uma mudança naquilo que ele chama de “obra da imaginação”. Apesar de Appadurai refletir em termos globais, a partir de migrações entre estados-nação, parece-nos possível aproveitar algumas de suas ideias para refletir sobre as vilas e cidades literariamente construídas em **Inferno provisório** e as migrações e os sedentarismos que compõem a vida aí encenada. Para o teórico:

(...) a ideia de fantasia carrega em si a inescapável conotação de divórcio entre o pensamento e projetos e ações, e ainda possui um tom privado e individualista. A imaginação, por outro lado, é projetiva, uma espécie de prelúdio para algum tipo de

manifestação, seja estética ou outra qualquer. A fantasia pode dissipar (porque sua lógica é, não raro, autotélica), mas a imaginação, especialmente quando coletiva, pode se tornar o combustível para a ação (...) A imaginação é hoje um degrau inicial para a **ação** e não apenas para o **escape**. (APPADURAI, 1996, p.7, **grifos nossos**, tradução nossa)¹⁰

Appadurai enfatiza, assim, o caráter coletivo disso que chama imaginação. Embora até agora apenas tenhamos mencionado Hélia, acreditamos que o projeto **Inferno provisório** está composto por um conjunto que, ainda que retalhado, aponta para uma coletividade, e Hélia, apesar de personagem individual, poderia vestir-se de caráter metonímico em relação à coletividade pensada na obra. Essa personagem, no entanto, diferentemente do proposto por Appadurai, não transcende a esfera da fantasia, mantém o divórcio entre imaginação e ação. A solução, para Hélia, está em fazer a opção entre o suicídio e a manutenção do *status quo* social em que se encontra, assim como a maioria de seus conhecidos. A ascensão a uma vida menos sofrida está sempre impossibilitada, como ocorre com as mutilações ou convulsões suas fantasias, conforme apontado anteriormente. É a escolha entre duas mortes. Este “estar murado”, esta espécie de emparedamento, de circularidade convulsiva frequentemente fulgura em várias partes da composição textual. Assim, muitas histórias são organizadas de maneira a que a fantasia esteja murada, impossibilitando que se atinja o agenciamento proporcionado pela obra da imaginação.

2.4 Circularidade e murificação

2.4.1 Circularidade

A partir da personagem Hélia, pudemos perceber a presença de uma espécie de “estado de sítamento”, que é forma de composição em diversas outras partes da tessitura de **Inferno provisório**. Duas parecem ser as estratégias textuais que apontam para o estar sitiado: circularidade e murificação. A circularidade que aqui destacamos diz respeito principalmente a histórias que têm como ponto de partida o seu próprio desfecho. Por exemplo, em **Mamma, son tanto felice**, a história “O segredo” tem como linha mestra condutora da narrativa a indagação de um professor em relação à trilha sonora de sua própria

¹⁰ (...) the idea of fantasy carries with it the inescapable connotation of thought divorced from projects and actions, and it also has a private, even individualistic sound about it. The imagination, on the other hand, has a projective sense about it, the sense of being a prelude to some sort of expression, whether aesthetic or otherwise. Fantasy can dissipate (because its logic is often autotelic), but the imagination, especially when collective, can become the fuel for action. (...) The imagination is today a staging ground for **action**, and not only for **escape**.

morte. Após ter problemas com a filha de sua falecida empregada doméstica, um professor do colegial encomenda a própria morte e tenta decidir qual será a trilha sonora que ambientará esse momento, “Bach ou Beethoven?” (RUFFATO, 2005, p.125). A história está dividida em vinte e cinco partes e logo na primeira o leitor já conhece o desfecho, a morte do protagonista. Tal cena, o assassinato do protagonista da história, sujeito que encomenda a própria morte, acaba não tendo nem Bach nem Beethoven como responsáveis por sonorizá-la, pois uma tempestade faz com que momentaneamente não haja luz elétrica e o “autoassassinato”, portanto, acontece apenas com a sonorização da tempestade. Assim termina a primeira parte da história:

O violino da Chacona da Partita número 2 de Bach, desesperado, tenta sobrepor-se à arruaça. Batem à porta, com força. Os sapatos avançam com dificuldade sobre os tacos encerados. Batem à porta, esmurram-na. A boca seca, a garganta arde, *Preciso descansar um pouco agora, preciso dormir, meu deus, dormir*. Gira a lingueta da fechadura, a luz se vai, o vento esbofeteia seu rosto, um relâmpago trinca o céu de carvão, cinco – um trovão – pedaços de chumbo cravejam seu corpo, alguém se afasta chapinhando os pés nas poças, a escuridão, a luz volta, uma nuvem de enxofre, filetes de sangue, a música... (RUFFATO, 2005a, 126)

O final e o começo da história já estão indissociavelmente entrelaçados em seu início.

Da mesma forma, em “A mancha” (quinta história de **O mundo inimigo**), o acontecimento que desencadeia a narrativa é a morte do personagem Marquinho. O leitor já sabe, a partir do seu contato com a primeira frase da história, que o destino do personagem é a morte precoce. “Marquinho morreu em-antes de completar dez anos, atropelado por um cata-níquel numa segunda-feira de agosto, todo serelepe, orgulhoso da rabiola e do cortante do seu papagaio.” (RUFFATO, 2005, p.75).

A opção por desvelar o final da história de Marquinho logo no início da narrativa insere uma carga de significados ao texto. Permite supor que, para esses moradores do Beco do Zé Pinto, a morte, que geralmente é pensada como o fim da vida (sem considerar diferentes crenças religiosas), está presente já no nascimento, na própria gênese. Essa lei natural aparece cruelmente invertida, pois tais sujeitos estariam determinados a padecer antes do tempo. Uma das possibilidades de leitura de vários dos personagens desenvolvidos em **Inferno provisório** dá-se, pois, a partir dessa espécie de determinismo característico das vidas que compõem o recorte social com o qual trabalha o autor. Posicionar a morte no início da narrativa costura as duas pontas da linha da vida/morte e sugere algo da ordem do cíclico. Marquinho, utilizado como estratégia textual por Ruffato, abarcaria, metonimicamente, toda aquela gente pobre que vive no Beco do Zé Pinto e que estaria fadada a morrer antes do

tempo, ou, ainda, morrer em vida. Haveria, portanto, uma circularidade em várias das histórias que são contadas e também na maneira como ocorre o seu desencadeamento narrativo. Vamos nos ater mais especificamente no que consideramos um desdobramento da estratégia de circularidade, o que denominamos aqui de murificação.

2.4.2 Murificação

Em certos momentos de **Inferno provisório**, essa estética circular reaparece travestida de uma roupagem diferente, chamada aqui de murificação. Para discuti-la, também elegeremos duas histórias: “Estação das Águas” (terceira história de **Vista parcial da noite**) e “Dimas” (fragmento da história chamada “Era uma vez”, primeira de **O livro das impossibilidades**). Ambas têm início e fim idênticos. Em “Estação das Águas”, texto que conta a história do personagem Isidoro – também chamado de Caburé –, tanto o início quanto o fim da história são assim narrados:

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, cicio das mulheres recolhendo roupa no 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, 2006a, p.45)

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, cicio das mulheres recolhendo roupa no 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, 2006a, p.51)

Antes de utilizarmos os excertos acima para comentarmos a estrutura de murificação, é necessário atentarmos para algumas especificidades da escrita desta história em particular. Ela tem como protagonista o personagem Caburé, filho de Dona Fátima e Zé Bundinha. A cena – ou cenas – anteriormente citada narra como se sentia Caburé após ser espancado por seu pai. Em várias outras histórias, a partir de outros olhares, a cena de espancamento da criança se repete, indicando a frequência com que era submetida a maus tratos paternos. Todo o texto parece construído a partir de uma ideologia que poderíamos considerar naturalista, tendo em vista um determinismo, inclusive em relação à impossibilidade de fuga e, mais que isso, em relação à influência do meio social no qual está inserido como fatal para determinar a

conduta do personagem. Observemos algumas estratégias que possibilitam a abordagem naturalista deste texto específico.

Caburé, ainda uma criança, sofre de uma crise de caráter que o atormenta diariamente. Com frequência, o garoto faz promessas com o intuito de agradar sua mãe, pois quer tornar-se um filho melhor, pelo menos, de acordo com aquilo que entende ser um filho melhor. Entretanto, tais intentos são sempre barrados, como se pode ver pelas várias utilizações da conjunção adversativa “mas”.

(...) jurou-de-pés-juntos apumar; (...) **Mas**, devasso, levou uma surra do dono de uma égua, que barrancava nos pastos do Beira-Rio; outra, do pai, flagrado fazendo bobagem com o Lucas da dona Eucy. (...) (RUFFATO, 2006a, p.46, **grifo nosso**)

O remorso devorava-lhe o fígado, (...) queria-se bom, comportado, obediente (...) e determinava-se, *daqui pra frente!*, **mas** um assobio convocava-o, distraíndo-o, um pé-de-vento sob a janela instilava a curiosidade, “Vamos Caburé!”, e a promessa murchava (...) (RUFFATO, 2006a, p.46, **grifo nosso**)

E então cogitava freqüentar missa aos domingos e abdicar para sempre de algo que apreciava muito, mariola, calango, brovidade, **mas** longos e enfadonhos eram os sermões e, esganado, zonzava só de pensar no jejum... (...) **Mas** no intervalo da aula mão-em-mão surgia uma revistinha-sueca, na saída um atrevido afrontava-o, no retorno para a casa deparava o pai ridiculamente bêbado no botequim do Gérson, na boca da Ponte Nova – e sucumbia às tentações. (RUFFATO, 2006a, p.47, **grifo nosso**)

Toda promessa de Caburé é abortada pela inserção da conjunção adversativa “mas” na frase, seguida das condições ambientais que o rodeiam e que o forçariam a quebrar as promessas, determinando seu comportamento: surras do pai e de outros personagens, como o dono da égua; brigas e mexericos na vizinhança; o alcoolismo do pai; os assobios que o chamavam para a rua, etc. A única conjunção aditiva que se segue após uma promessa é o “e” acima destacado, porém, além de estar posposto a um travessão, serve como uma conjunção aditiva que somaria as tentações da criança àquilo que ela considerava as transgressões das quais queria se distanciar. Além das adversativas mostradas, outra estratégia seria a utilização de perguntas retóricas que, como mostraremos a seguir, têm somente a negatividade, ou melhor, a impossibilidade, como resposta possível. Por vezes, Caburé se considera um condenado ao desejar a morte do pai: “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 (...) (RUFFATO, 2006a, p.47). Contudo, não consegue se desvencilhar desse pensamento e questiona, a partir da voz do narrador:

Como, porém, camuflar o ódio que peçonhava seu sangue? **Como** ocultar as manchas roxas, ervas daninhas semeadas por mãos que indistinguiam gente e bicho? **Como** respeitá-lo, descendo trôpego o Beco, chegando carregado da Rua a desoras? **Como**, se por-tudo-por-nada, estranhava-se com a mãe, envergonhando-a na frente das freguesas com sua ignorância, sua estupidez, sua valentia? (RUFFATO, 2006a, p.47, **grifo nosso**)

A resposta para as perguntas acima, de acordo com a reflexão de Caburé, é a fuga. Ele se organiza, prepara sua matula e parte com o intuito de fugir de Cataguases. Sua evasão, entretanto, não consegue ultrapassar um morro em seu caminho e o personagem acaba tendo de voltar para casa. A fuga, resposta que surge para as suas perguntas, se mostra inviável, portanto, uma resposta negativa em relação à sua possibilidade. O garoto encontra-se atolado e imobilizado pelas circunstâncias sociais nas quais está envolto. Os dois blocos idênticos que tanto abrem quanto fecham o texto serviriam, pois, como muros metafóricos que estabelecem o estado de clausura no qual se encontra Caburé. Como se viu, esses muros são erguidos por tijolos lexicais que remetem ao estado semântico de imobilidade. Os pés, parte do corpo responsável pelo caminhar, pela mobilidade, pela possibilidade de movimento, estão “estropiados”, ou seja, perderam a capacidade de exercer sua função: dar mobilidade ao sujeito. Essa imobilidade é mais visível na imagem de Caburé vista com o distanciamento narrativo, pois esta é a de um sujeito que tem os pés invisíveis, ou, até mesmo, amputados, pois estão afundados na areia da margem do rio, diga-se, uma areia “podre”. A imobilidade é, pois, tanto o início quanto o fim.

Ainda há outras características similares às do universo da literatura naturalista brasileira. Por exemplo, após a primeira frase, uma detalhada descrição do ambiente que o circunda é feita, característica estética peculiar ao naturalismo. Além disso, Caburé, narrado como um animal, chicoteado e cheio de “lanhos”, “cafunga” à beira do rio, distanciado da cidade e envolto pela natureza composta pelas “grimpas das árvores”, águas do rio, pelos tumultuosos galhos e troncos. Ademais, toda racionalização por mudança almejada pelo personagem, como mostrado anteriormente, é frustrada. Toda tentativa racional de “adestramento” desse sujeito animalizado – os sermões das igrejas eram “longos e enfadonhos” (RUFFATO, 2006a, p.46); na escola “[t]omou pau na quinta série (...)” (RUFFATO, 2006a, p.46); o catecismo não era suficiente para fazer com que não desejasse a morte do pai – fracassa frente ao seu “instinto natural” e seu comportamento parece estar diretamente ligado ao meio em que vive. Esse “instinto natural” estaria ligado, ainda, como é próprio da escola naturalista, a uma questão hereditária, conforme se pode perceber a partir do discurso de Dona Fátima: “Ah, Isidoro, não sei quem você puxou!” (RUFFATO, 2006a,

p.46). Há uma hereditariedade comportamental que, a partir do discurso de Dona Fátima, determinaria os “desvios” do filho. Por último, o texto ainda sugere o relacionamento sexual de Caburé com uma égua e com outro garoto. A aproximação humano/animal e a menção ao homossexualismo foram temas recorrentes em textos naturalistas.

Portanto, Caburé, murado pelos blocos textuais, pela organização léxico-semântica e pela estética/temática naturalista, apresenta-se como um sujeito que tem determinada para si a impossibilidade de ação, a imobilidade. Por mais que Caburé tente ultrapassar a esfera da fantasia e agenciar sua fuga, para utilizarmos os termos trabalhados por Appadurai (1996), ele não tem como retirar os pés deste lamaçal no qual está afundado. Não por acaso, Caburé, diferentemente do que ocorre com vários outros personagens, desaparece de todos os volumes seguintes de **Inferno provisório**, ele não é mencionado em nenhuma outra história. Mais um personagem que poderíamos considerar metonímico em relação a uma coletividade que, mesmo que se esforce para sair de um estado de opressão, não tem como se livrar das amarras sociais que a circundam.

Como outro exemplo, podemos pensar a parte da história “Era uma vez” intitulada “Dimas”, que se inicia e termina com o mesmo texto: “Lembra um galã a foto preto&branco sobre o criado-mudo, cabeceira da cama da Nelly” (RUFFATO, 2008a, p.19) e “lembra um galã a foto preto&branco sobre o criado-mudo, cabeceira da cama da Nelly” (RUFFATO, 2008a, p.20). Trata-se da narrativa que diz respeito à infância de Dimas, marido da Nelly, um sujeito que morreu precocemente, deixando a esposa viúva e dois filhos, Natália e Nílson. Dimas é um personagem que a narrativa sugere ter se suicidado. É certo que falecera, mas é impossível para o leitor ter certeza de que fora suicídio, pois se trata apenas de uma menção feita em tom de fofoca num determinado ponto da narrativa: “(...) que, deus que me perdoe!, parece, de desgosto... suici... cala-te, boca!” (RUFFATO, 2011, p.35). Sujeito murificado e estático naquilo que dele restou, a foto descrita nos trechos acima.

2.5 Pontificado em forma de arco

Além dos textos que têm início e fim completamente idênticos, outros muros fazem parte dos inícios e términos de algumas histórias, porém, tais muros, diferentemente dos até aqui mencionados, possuem algumas frestas através das quais seria possível visualizar algumas possibilidades. Da fantasia cerceadora (Hélia), passando pela frustrada tentativa de agenciamento (Caburé) e pela fuga para a cidade grande que leva à morte precoce (Dimas),

caminha-se para outras possibilidades de leitura enlapadas pelos fragmentos textuais, remorsos e rancores que fulguram como o amontoado mais visível do texto.

Um exemplo da muralha esburacada que permite uma visibilidade além do próprio muro pode ser lido na primeira história que compõe o último volume da série **Inferno provisório**, no texto intitulado “Mirim”. O início é narrado da seguinte maneira:

Perguntassem – e perguntavam – ao seu Valdomiro, no forró do Centro de Recreação do Idoso, nas caminharças no Jardim Inamar, no palavrório bem-te-vi no centro de Diadema, o momento mais arco-de-triunfo de sua vida, ele, estalando de felicidade, responderia, despachado, o dia que tirei retrato para a formatura da quarta série, amplo sorriso rejuvenescendo a carapinha grisalha. (RUFFATO, 2011, p.15)

E o final:

Perguntassem – e perguntavam – ao seu Valdomiro, o momento mais arco-de-triunfo de sua vida, ele, a mão paralisada momentaneamente dentro do saquinho de pedras da víspora, mirando as paredes amarelas do Centro de Recreação do Idoso, responderia, despachado, o dia que tirei retrato para a formatura da quarta série, amplo sorriso rejuvenescendo a carapinha grisalha, única garantia que existira um dia. (RUFFATO, 2011, p.20)

Entre esses parágrafos é narrada a partida de seu Valdomiro para São Paulo em 1967, sua vida a partir de então, e a volta a Rodeiro, vários anos depois, já aposentado por invalidez. Primeiramente, vale observarmos a palavra utilizada para falar do ápice da vida de seu Valdomiro: “arco-de-triunfo”. Arco-de-triunfo, três vocábulos que são tanto substantivados como adjetivados no discurso literário. Substantivados pela aglomeração dos três vocábulos através da utilização dos hifens; e adjetivados devido à sua colocação frasal, qualificando o substantivo “momento”. Pois bem, arco-de-triunfo, uma palavra classificável em dois níveis morfológicos distintos, pode ser lida como metáfora para a posição de Valdomiro em relação à sua situação social. O sujeito que conquista alguns dos sonhos de melhora de vida estabelecidos quando saíra do interior: “(...) casa-de-tijolo-e-laje e comida farta, roupa domingueira e cabeça levantada.” (RUFFATO, 2011, p.16). Mas também aquele que, já idoso, retorna à terra natal em busca do encontro com os parentes abandonados por toda a vida e já não os encontra. Nem mesmo o túmulo da mãe, morta desde que o protagonista era uma criança, ele foi capaz de localizar. Edificações do tipo arco do triunfo, como se sabe, são monumentos erigidos em nome de uma vitória em alguma batalha. Além disso, apesar de não ligar, “visualmente”, duas margens, como uma ponte convencional sobre um rio, por exemplo, o arco assemelha-se a uma construção desse tipo. No caso de Valdomiro, a batalha seria a própria vida, e as duas bases do arco, início e fim da ponte que se inicia em Rodeiro e

termina, ou está por terminar, em Diadema, São Paulo. As diferenças nos discursos dos parágrafos que abrem e fecham o texto funcionariam como espaços de visibilidade, como uma espécie de permeabilidade em oposição, por exemplo, à densidade do muro lexical da história de Caburé.

Vale pensarmos aqui na teoria pontifícia de Vilém Flusser, trabalhada por Márcio Selligman-Silva no texto “Construir pontes para fora da Heimat: Vilém Flusser e as marcas de seu exílio” (2009). Para o filósofo tcheco, a situação do migrante, diferentemente do que pregam muitos autores pós-coloniais, seria uma posição privilegiada, tendo em vista a possibilidade mais ampla que tem de “mirar de fora”. Diz o autor:

Nós, os incontáveis milhões de migrantes (sejam trabalhadores estrangeiros, exilados, fugitivos ou intelectuais andando de seminário em seminário), nos reconhecemos não como excluídos [*Aussenseiters*], mas antes como vanguardas [*Vorposten*] do futuro. (FLUSSER, 1992, p.249). Ao invés de pessoas dignas de pena, estes *deslocados* seriam “modelos” (*Ibidem*, p.249), pois a migração, além de ser um sofrimento, é uma *ação criadora*. (FLUSSER, *apud* SELLIGMAN-SILVA, 2009, p.161)

Obviamente, Flusser trabalha em suas reflexões o imigrante estrangeiro, aquele que ultrapassa fronteiras nacionais, com as várias questões culturais aí envolvidas e que tem a língua como um dos principais pontos de diferença e causadores de ruídos, obstáculos, dificuldades e aflições. Em **Inferno provisório**, apesar de termos os imigrantes estrangeiros compondo, principalmente, o primeiro volume, as trajetórias que o leitor pode acompanhar no decorrer das narrativas são, sobretudo, as migrações internas, diga-se, internas ao território brasileiro, com foco principal nos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. Apesar disso, como veremos no item a seguir, muitos dos sofrimentos – mas também da *ação criadora* proporcionada pela mobilidade – podem ser pensados a partir disso que chamamos aqui de migração interna. Às situações de perda se mesclam a ação criadora, as transformações decorrentes dos agenciamentos efetuados pelo personagem. Obviamente, outros tantos problemas sociais estão envolvidos nessa decisão de partir e submeter-se aos “cuidados” do Estado e, principalmente, da indústria. Mas Ruffato, aqui, parece mostrar-nos que a travessia, além de “deslugarizar” o sujeito, deslocá-lo definitivamente, também o coloca numa posição de transformação que, de certa maneira, também lhe traz benefícios. Observando do ponto de vista metonímico, não se trata de progresso da maneira como entendido pelos discursos teleológicos, mas de exacerbação da complexidade das relações que trabalham perdas, desterritorializações, reterritorializações, tomadas de decisões constantes – aquilo que Giddens (1991) chama de construção das narrativas de autoidentidade (*narratives*

of self-identity); questão mais detidamente abordada no item a seguir –, compostas por emaranhados complexos de acontecimentos. As conquistas de seu Valdomiro, obviamente, não anulam as faltas acumuladas ao longo de sua trajetória, mas, para ele, ainda é possível, mesmo no fim da vida, mesmo contabilizando as inevitáveis perdas, “estalar de felicidade”, deixar que um “amplo sorriso rejuvenesça a carapinha grisalha”, gozar um “palavrório bem-te-vi”. É muito intensa e significativa a distinção entre o universo semântico-lexical que compõe a história de seu Valdomiro e aquele presente nos “muros textuais” aqui mencionados. Apesar das pinceladas de melancólicos tons memorialistas, a “ponte-arco” parece servir de caminho para que os “amplios sorrisos” presentes no início e no fim da narrativa se encontrem, fundindo infância e senescência. Extrapolando a memória individual estabelecida pela fotografia, seu Valdomiro, e tantos outros proletários, coletivamente, “fotografam-se”, agora, em forma de palavra literária através da escrita de **Inferno provisório**. A memória multiplica-se, pluraliza-se.

O item a seguir acompanha o percurso – inclusive entre diferentes volumes e histórias – de um importante personagem da saga e pode nos ajudar a pensar esse esburacar da murificação.

2.6 Era uma vez uma fábula

2.6.1 “Era uma vez”

Uma das trajetórias mais visíveis em toda a série é a do personagem Luiz Augusto, ou Guto. Temos acesso detalhado a alguns dias decisivos de sua adolescência (na história intitulada “Era uma vez” – primeira do **Livro da impossibilidades**) e ao desenrolar de sua vida adulta (na história “Outra fábula” – última de **Domingos sem deus** – romance que fecha a pentalogia). Ademais, é possível que Guto seja o “(...) adolescente magro e pálido, o rosto espinhas e cravos, misto de contínuo, repórter e redator (...)” (RUFFATO, 2005, p.145) que reluz rapidamente em uma cena que se passa na redação de *O Cataguases*, na história “O segredo” (última de **Mamma, son tanto felice**), pois, conforme narrado na derradeira história da pentalogia, sabemos que ele fora “faz-tudo na redação d’*O Cataguases*, ‘estágio sem remuneração’ que o pai conquistara junto ao redator-chefe do jornal (...)” (RUFFATO, 2005a, p.74). A partir do rastreamento de seus passos, das situações que caminham com ele e pelas quais transita, temos uma boa fonte de reflexão acerca da transformação identitária do sujeito

na contemporaneidade brasileira ou, mais especificamente, no período que Giddens chama de modernidade alta (*high*) ou tardia (*late*).

Sempre que o termo modernidade (e suas variações) entra em pauta, faz-se necessário estabelecer ou explicitar de que maneira estão sendo utilizados e por isso abrimos este parêntese teórico. Giddens o utiliza, de maneira geral, para se referir às organizações que surgem na Europa após o feudalismo e que mundializam seu impacto durante o século XX. Sua utilização se refere especialmente ao que se convencionou chamar de “mundo industrializado”. Ao termo modernidade, o sociólogo não raro adiciona os adjetivos alta (*high*) e tardia (*late*) para se referir a meados/fim do século XX. Esses termos são usados tendo em vista que, para Giddens, não existe uma era que poderia ser caracterizada como pós-modernidade, pois os valores que regem a contemporaneidade ainda têm a razão moderna como fundamento principal, ainda que problematizada.

A alta modernidade é caracterizada por um ceticismo generalizado sobre a razão providencial, juntamente com o reconhecimento de que a ciência e a tecnologia têm dois gumes, o que cria novos parâmetros de risco e perigo bem como oferecem possibilidades benéficas para a humanidade. (GIDDENS, 1991, p.28, 29, tradução nossa)¹¹

A alta modernidade (*high modernity*) estaria relacionada, então, ao fracasso de um projeto iluminista que propunha que gradativamente os valores tradicionais dariam lugar à razão e à verdade do conhecimento científico. O fracasso da verdade moderna e o não estabelecimento de outra que a pudesse substituir é um dos fatores que levam o sujeito contemporâneo a um estado de “dúvida radical”, que transformam a constituição do ser em um projeto reflexivo. Sendo assim, como já mencionamos anteriormente, “Como devo viver?” (GIDDENS, 1991, p.14) tornou-se, na alta modernidade, uma pergunta crucial, pois todas as pessoas, segundo Giddens, têm a ciência de que qualquer escolha que façam é apenas uma entre muitas opções à disposição, o que coloca o estabelecimento da identidade do sujeito em um constante estado de “dúvida radical” e transforma o que outrora fora pensado como definitivo em um projeto reflexivo, que tem de ser *cotidianamente* atualizado. Para que tal reflexão nos sirva como mecanismo de leitura, importa relativizarmos a postura do teórico inglês em relação à suposta abundância de perspectivas disponíveis para o sujeito, pois não podemos desconsiderar o fato de que ele enuncia a partir de seu *background* europeu. Temos

¹¹ High modernity is characterized by widespread scepticism about providential reason, coupled with the recognition that science and technology are double-edged, creating new parameters of risk and danger as well as offering beneficent possibilities for humankind.

de relativizar e reduzir essa abundância de opções de escolha disponíveis para o sujeito inserido no universo da alta modernidade, que se torna ainda mais reduzida em se tratando do recorte social trabalhado como principal personagem de **Inferno provisório**, a classe média baixa brasileira. Entretanto, como veremos a seguir, opções também estão disponíveis para esses personagens.

Para Giddens (1991), a constituição da identidade se daria, na alta modernidade, a partir do que conceitua como narrativas de autoidentidade (*narratives of self-identity*). É na trajetória e nas relações complexas com o outro, com os materiais e com as instituições, ideologias, etc. que o sujeito é capaz de constituir-se identitariamente, de construir sua narrativa pessoal. A construção do sujeito como uma narrativa dialoga bem com os títulos das histórias que serão aqui trabalhadas e os enlaça ao subtítulo deste item, “Era uma vez uma fábula”. As narrativas de identidade entrelaçam-se às narrativas literárias e juntas extrapolam os seus ambientes a partir da reflexão que aqui propomos.

Um primeiro dado sobre o personagem Guto faz-nos atentar para uma possível diferença de sua trajetória em relação à daqueles com quem convivia quando criança. “Era uma vez” (primeira história de **O livro das impossibilidades**) é uma história que pode ser abordada pelo viés memorialístico do personagem Guto. Esse personagem encontra-se com o primo Nílson, que trabalha como segurança em uma loja, e tal fato desencadeia a narração dos acontecimentos que marcaram sua vida quinze anos antes, durante uma viagem feita a São Paulo, para uma visita à casa de uma tia chamada Nelly. Um período responsável por instaurar em sua identidade a “dúvida radical” à qual está submetido o homem contemporâneo, segundo Giddens (1991). A história está dividida em vários capítulos curtos e apenas o primeiro não tem título; trata-se do encontro entre os primos que desencadeia toda a enxurrada memorial. Nesse primeiro capítulo “desentitulado”, temos a narração da importância de tal viagem em toda a vida subsequente de Guto. Diz o narrador sobre a viagem a São Paulo feita 15 anos antes:

Uma semana que descarrilhou um até então assegurado destino, que, de estação em estação, tragava os dias sonolentos e galhardo rumava para a mesmice de pais, irmãos, amigos. (RUFFATO, 2008a, p.15)

Atentemos para o fato de que a palavra utilizada para dizer sobre o que diferenciaria Guto de seus “pais, irmãos, amigos” é o verbo “descarrilhar”. Ao mesmo tempo em que pode indicar a possibilidade de um caminho diferente (melhor?, menos sofrido?) que o daqueles, aponta para uma possível falta de trilhos em relação ao traçado de sua trajetória de vida. Se o

caminho trilhado por seus pares até então era o da sustentação da pobreza e da manutenção dos limites, um caminho sem trilho pode levar a qualquer destino, não necessariamente melhor do que aquele previamente traçado. Portanto, uma relação menos dicotômica que complexa. À vida que Guto leva e à qual foi levado em vista desse descarrilhamento só teremos acesso com a publicação do quinto e último volume da série, na história intitulada “Outra fábula”.

O verbo descarrilhar pode sugerir, numa primeira leitura, o descontrole, o extravio, o sair do caminho que se deveria trilhar, a perda, portanto, de rumo. Entretanto, tomando várias outras histórias que circundam esse personagem, descarrilhar-se do destino previamente traçado seria uma maneira de romper, por exemplo, com aquele determinismo presente nas trajetórias de Hélia e de Caburé previamente analisadas. Em um pequeno diálogo entre Guto e a prima Natália, percebemos a rigidez de alguns valores tradicionais do personagem, que, a partir da conversa com a prima, parecem começar a se tornar menos rígidos.

Os dedos de unhas roídas da Natália percorreram o suor do copo, desenharam círculos no tampo da mesa.

– Você vai casar com esse Wil, Natália?

– Quê?!

– Você vai casar com ele?

– Casar? Com o Wil? Sei lá...

– Então por quê que você está namorando firme ele?

– Por quê?!

– Ué, a gente namora é... é pra casar, não é não?

– Eu não acredito, Guto! Que coisa mais... mais... mais careta, meu! Parece a minha vó falando... (RUFFATO, 2008a, p.55)

Após a conversa com Natália, Guto embebeda-se e esbraveja com a prima, acusando-a e a todos de o considerarem “um bosta” (RUFFATO, 2008a, p.57). Embriagado, ao se levantar bruscamente, o garoto tropeça na mesa e uma garrafa de Coca-Cola espatifa-se no chão, como estilhaçada também parece ter começado a ficar a certeza de Guto em relação a suas crenças. Ao refletir a condição do sujeito na contemporaneidade, Giddens alerta:

Poder-se-ia dizer que a modernidade rompe a estrutura referencial protetora da pequena comunidade e da tradição, substituindo-a por organizações muito maiores e impessoais. O indivíduo se sente despojado e sozinho num mundo em que lhe falta o apoio psicológico e o sentido de segurança oferecidos por ambientes mais tradicionais. (GIDDENS, 1991 p.33, 34, tradução nossa)¹²

¹² Modernity, it might be said, breaks down the protective framework of the small community and of tradition, replacing these with much larger, impersonal organizations. The individual feels bereft and alone in a world which she or he lacks the psychological supports and the sense of security provided by more traditional settings.

As verdades de Guto em relação aos relacionamentos afetivos e ao universo matrimonial, antes tão claras, entram em conflito com a posição de Natália, o que, juntamente com o seu interesse afetivo por ela, desencadeia uma fricção entre os valores tradicionais e as novas possibilidades de relacionamentos que se mostram pelo diálogo com a prima.

O contato de Guto com a cidade e com os produtos e ideologias que ali circulam será mediado principalmente pelos primos Natália e Nílson, garotos nascidos e crescidos em São Paulo, filhos de Nelly, a tia que migrara de Cataguases para a capital paulista anos antes. O contato de Guto com o universo dos primos desencadeia, então, o descarrilhamento acima mencionado. Mesmo não tendo ainda migrado (o que acontecerá aproximadamente três anos depois dessa viagem), Guto, sendo um adolescente morador de Cataguases, no contato com a família em São Paulo, sente a dificuldade do estar deslocado. A estada dele na capital paulista coloca-o numa situação de estranhamento, em uma situação de não pertencimento e não identificação com as pessoas, com o espaço, com os fragmentos culturais que envolvem as pessoas e o espaço. Além de se sentir estrangeiro, Guto percebe que as poucas verdades nas quais acreditava parecem não se encaixar ao “universo estrangeiro” de São Paulo, se comparado ao de Cataguases.

O sentir-se fora do lugar, deslocado, estrangeiro, fraturado dos sujeitos em trânsito, em muitas reflexões teóricas, tem a língua como base fundamental desses sentimentos. Um dos focos acerca de questões diaspóricas entre estados-nação é o problema de adequação do sujeito, o que passa pela língua. Por exemplo, há uma personagem na história “Aquário” (terceira de **Mamma, son tanto felice**), avó do protagonista, italiana que vem para o Brasil e que, após a morte do marido, definha e termina morrendo em silêncio, pois não aprendera português. A língua, todavia, não seria um problema para Guto, tendo em vista que sai de Minas Gerais e vai para São Paulo, lugares que possuem a mesma língua oficial. Entretanto, o problema de pertencimento do personagem ocorre em um nível mais delicado e menos explícito, não no terreno da língua propriamente dita, mas no da linguagem, ou das linguagens, por exemplo, música, moda, tradições familiares, etc.

As profundas distinções entre Guto, o lugar e os personagens que o ocupam são evidentes logo no seu primeiro contato com o primo. A cena narra a diferença entre os dois a partir da impressão de Nílson acerca de seu primo, da descrição de Nílson feita pelo narrador, e da dificuldade de comunicação que acompanhará as relações do cataguasense em sua estada de uma semana em São Paulo.

Mostrou-se curioso – mais admirado que curioso talvez. À sua frente, o rapaz, declarados quinze anos, rosto carunchado pela erupção de espinhas e cravos, feio, desengonçado, tímido, frágil, roupas não miseráveis, posto que limpas, asseadas, mas desconformes ao tempo, ao ambiente. Magríssimo, desbotada a pele rivalizava com a preta camisa de jérsei, blusa verde descaindo dos ombros, espriando-se pela calça de tergal (*Tergal!*) cor indefinida, quichute esmolambento. (...) Cara de “não-acredito!”, Nílson, longos cabelos anelados, penugem sobre os lábios, calção azul, camisa-regata branca, descalço, adivinhou algum proveito e falou, desembaraçado, **E aí primo, curtindo São Paulo?** (...)

– O primo não fala, vó?

Por que você não senta e almoça com ele?

– Acabei de acordar, vó... Vou subir lá pra cima... ouvir um som... quando você estiver a fim... Não adianta... ele é mudo... (RUFFATO, 2008a, p.27, 28)

O trecho citado explicita a diferença entre os dois personagens, a partir de marcas textuais que mostram o pertencimento a locais distintos. A timidez de Guto rivaliza com a suposta comunicabilidade de Nílson, este, com seus longos cabelos anelados e seu “desembaraço”, “não acredita” no primo e em sua indumentária, “desconformes ao tempo e ao ambiente”, e chega a surpreender-se com o tecido da calça do primo. Guto, ao contrário, emudece e sente-se fora de lugar. Aqui temos um descompasso entre o Brasil do interior e o Brasil urbano, que têm de conviver, mas que não se conhecem nesse momento marcado pelo migrante que saiu e construiu sua vida fora do interior e que teria optado por se desfazer das crenças tradicionais pertencentes ao universo do qual saiu. Nelly, mãe de Nílson, opta por romper completamente os laços com a cidade natal e seus conterrâneos (ainda que pareça ser impossível a ruptura absoluta), o que contribui para que a geração que segue a dela, a de seus filhos, não se reconheça como sendo composta também por parte daquele sujeito que ali se encontra. A quebra temporal está mais presente nessa diferença, nessa disjunção cultural entre interiorano e urbano. “Dois países” convivendo por intermédio da fragmentação. Há um descompasso em relação ao contato dos sujeitos com as produções culturais que povoam o imaginário do brasileiro nesse momento. Como uma possibilidade de leitura, poderíamos tratar Guto como o representante de uma espécie de tradição e Nílson como representante de uma tentativa de ruptura com a tradição. Entretanto, Guto, que narra a história que fecha o livro, é quem vai romper com a tradição de pobreza e, também, com alguns preceitos patriarcais presentes nas relações familiares de sua cidade, como veremos mais adiante. Os papéis, portanto, são emaranhados, complexos e não excludentes ou opostos uns aos outros. O descompasso entre esses dois personagens aponta para um dos pontos-chave da teoria de Appadurai (1996), que diz respeito ao que ele chama de disjunções (*disjunctures*). Haveria uma disjunção entre o fluxo dos vários aspectos que contemplam os trânsitos dos valores culturais. No Brasil, um país onde as diversas temporalidades dobram-se umas sobre as

outras, tais disjunções seriam ainda mais evidentes. O fluxo de ideias e produtos culturais aos quais Guto tem acesso em São Paulo é importante para instalar nele o que Giddens (1991) chama de “dúvida radical”, ansiedade por ter que tomar decisões ontológicas na base do dia, tema a ser trabalhado na parte referente à última história do último volume. Vejamos como se dão alguns dos ruídos proporcionados por diferentes percepções de mundo de sujeitos pertencentes a locais distintos e que são submetidos a bens culturais diversos.

O universo do tradicional, com valores relativamente pré-determinados, entra em conflito com o mundo de fluxos. Não significa dizer que são mundos completamente distintos e que as fronteiras entre eles são nítidas e bem delimitadas, contudo, esses dois universos culturais se distinguem em vários aspectos e em diversos níveis.

As referências culturais de Nílson, Natália e Wil, namorado de Natália, são distintas das de Guto, o que fica claro na descrição do aposento em que Nílson escuta música, na mudez de Guto perante uma das perguntas do primo e do comentário zombeteiro que este faz em relação ao gosto musical do garoto do interior. Detalhes da narrativa do quarto de Nílson mostram o universo cultural ao qual ele pertencia naquele momento. *Scorpions* é a banda que sonoriza a cena, o que é perceptível pela inserção, em itálico, do refrão de uma das músicas da banda, intitulada *Fly, people, fly* – “Nílson, deitado no chão, sobre um tapete desbotado, elevou a cabeça, **Chega aí, primo!** *Fly, people, fly / Fly, people, fly.*” (RUFFATO, 2008a, p.29). Nas paredes e sobre os móveis, há referências à Fórmula 1, ao futebol, a carros e mulheres, e a objetos que apontam para o universo da contracultura: Deep Purple, Black Sabbath, The Who e uma revista **Veja** aberta na página de uma entrevista com Carlos Castañeda, conhecido ícone da geração hippie dos anos 60/70. Um acervo cultural ao qual Guto provavelmente não tem acesso, tendo em vista o seu silêncio em relação à pergunta feita por Nílson a ele: “– Você curte The Who, primo?” (RUFFATO, 2008a, p.29). Além disso, ao recusar um convite da prima para ir a um baile com ela e o namorado, Nílson ironiza:

- Vou num baile no Palmeiras... O Wil está de carro... Quer ir, Guto?
- Não, gosto de baile não...
- Nem de rock pauleira, completou Nílson.
- Ele deve curtir é “Toda vez que eu viajava / pela estrada de Ouro Fino...”, macaqueou Wil.
- E gargalharam.
- Guto sofreu o desejo de afastar-se e seu silêncio bovino constrangeu-os. (RUFFATO, 2008a, p.31)

O estabelecimento da distância entre os universos, o jogo literário de construção de não pertencimento e, como veremos adiante, de construção de inquietude, são elaborados a

partir de vários artifícios. Uma das estratégias utilizadas por Ruffato na construção dos textos que compõem **Inferno provisório** é a inserção de diversos dados que compõem uma rede intertextual densa. Além de objetos diversos, que vão desde gel para cabelo a marcas de bicicletas e publicações das mais diversas, em certos momentos, grande ênfase é dada ao intertexto musical. Um capítulo mais adiante tratará do assunto de maneira mais vertical a partir de uma dessas referências, entretanto, faz-se necessário anteciparmos uma relação estabelecida aqui entre a construção identitária trabalhada no texto literário em análise com a inserção da música “Menino da Porteira”¹³, de autoria de Teddy Vieira e Luizinho, imortalizada pela versão de Sérgio Reis, clássico da música caipira brasileira. A ironia de Nílson e o consentimento de sua irmã e seu namorado confirmado pelas gargalhadas geradas pela “piada” demonstram uma hierarquização adolescente dos repertórios culturais em xeque na discussão – o rural/interiorano *versus* o urbano. Como parte da letra da música compõe o texto literário, ela potencializa as possíveis interpretações para o texto e faz emergir algo da ordem do não dito. Afinal, muito da fabulação literária se concretiza a partir do sugerido, do mencionado às escuras, das relações compostas pelo próprio ato da leitura. Se desdobrarmos a

¹³ Toda vez que eu viajava pela Estrada de Ouro Fino
De longe eu avistava a figura de um menino
Que corria abrir a porteira e depois vinha me pedindo:
– Toque o berrante seu moço que é pra eu ficar ouvindo.

Quando a boiada passava e a poeira ia baixando,
eu jogava uma moeda e ele saía pulando:
– Obrigado boiadeiro, que Deus vá lhe acompanhando
pra aquele sertão à fora meu berrante ia tocando.

Nos caminhos desta vida muitos espinhos eu encontrei,
mas nenhum calou mais fundo do que isso que eu passei
Na minha viagem de volta qualquer coisa eu cismeie
Vendo a porteira fechada o menino não avistei.

Apeei do meu cavalo e no ranchinho a beira chão
Vi uma mulher chorando, quis saber qual a razão
– Boiadeiro veio tarde, veja a cruz no estradão!
Quem matou o meu menino foi um boi sem coração!

Lá pras bandas de Ouro Fino levando gado selvagem
quando passo na porteira até vejo a sua imagem
O seu rangido tão triste mais parece uma mensagem
Daquele rosto trigueiro desejando-me boa viagem.

A cruzinha no estradão do pensamento não sai
Eu já fiz um juramento que não esqueço jamais
Nem que o meu gado estoure, e eu precise ir atrás
Neste pedaço de chão berrante eu não toco mais.

Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/sergio-reis/68480/>>. Acesso em: 22 maio 2012

situação de Guto e a relacionarmos não só à letra da canção de Reis, mas também ao seu vídeo (<http://letras.mus.br/sergio-reis/68480/>), muito pode ser dito acerca da construção identitária do sujeito trabalhada nessa história e no seu desenrolar com a já mencionada história que fecha a saga – “Outra fábula” (última história de **Domingos sem deus**).

Pois bem, a letra de “Menino da Porteira” tem como *plot* a morte de um garoto do interior que frequentemente abria a porteira para um boiadeiro e o gado que ele carregava. O vídeo da música é condensado. O túmulo do garoto morto é velado por algumas pessoas e o boiadeiro, sentido, deposita sobre o montinho de terra o seu berrante, em seguida, monta seu cavalo e, muito lentamente, vai saindo de cena, distanciando-se em sentido contrário ao posicionamento da câmera. A relação conflituosa que podemos estabelecer diz respeito, novamente, ao cíclico e, ainda, à junção dos dois pontos que marcam qualquer vida, nascimento e morte. Se, por um lado, a letra deixa clara a morte do menino da porteira por meio da voz da mãe do garoto – “– Boiadeiro veio tarde, veja a cruz no estradão!/ Quem matou o meu menino foi um boi sem coração!” –, por outro, o discurso literário amplia o significado dessa morte ao inserir, especificamente em referência ao personagem Guto, os versos da canção popular. De certa maneira, o menino da porteira em Guto começa a morrer ali, durante a visita a São Paulo, e é velado pela falta de som que toma conta da cena a partir do “silêncio bovino” (RUFFATO, 2008a, p.31) de Guto, acompanhado pelo constrangimento que tal silêncio imprimiu aos outros três personagens que compõem a cena. A morte silenciosa do Guto sedentário aparece entrelaçada ao nascimento do Guto da mobilidade. O discurso literário, ao mesmo tempo, faz a aproximação entre o protagonista do texto literário, o personagem da música enterrado aos pés da “cruz no estradão” e o boiadeiro que, no vídeo, funde-se ao menino da porteira ao depositar seu berrante sobre a cova e carregar consigo o silêncio, prometendo, nos versos da canção, jamais tocar o berrante novamente naquele pedaço de chão. O lento cavalgar do boiadeiro e o seu conseqüente desaparecimento daquela cena rural narrada no vídeo apontam para a fuga de Guto do universo do sedentarismo para o universo da mobilidade. De carona na garupa do cavalo que sai de cena no vídeo, nós, leitores, somos transportados para a última história que compõe **Inferno provisório**, “Outra fábula”, e aí temos contato com os acontecimentos da vida de Guto posteriores a essa visita a São Paulo que “descarrilhou um até então assegurado destino (...)” (RUFFATO, 2008a, p.15)

2.6.2 “Outra fábula”

Sem trilho definido para guiar seu percurso, o menino morto/homem nascido, após percorrer a vastidão vazia de gentes da mata que adentrara, desce da sela do cavalo e aporta em São Paulo. O desdobramento da vida de Guto após a semana decisiva narrada em “Era uma vez” é contada em “Outra fábula” (última história de **Domingos sem deus**).

Trata-se de um memorial envolto, assim como nas outras histórias anteriormente mencionadas, por dois blocos similares de textos que servem de início e fim. Por intermédio dessa história, temos acesso ao desenrolar da vida de Guto após o seu retorno de São Paulo e às decisões que toma para dar seguimento à sua trajetória. O tom da narrativa é “paradoxalmente memorialista”, pois o que se tem é a memória que constantemente almeja neutralizar-se. De certa maneira, o que vemos nessa história pode ser tomado como um prolongamento de uma das impossibilidades narradas nas histórias do quarto volume (**O livro das impossibilidades**), pois se trata da maior dessas impossibilidades – esquecer a própria memória –, ainda que arduamente lavrada à custa de assertivas menções à busca pela “desmemória”.

“Porque decidiu romper em definitivo com seu passado.” (RUFFATO, 2011, p.81)

“Recusou-se a percorrer os saguões do Museu do Ipiranga porque diziam que certa rua do bairro, a Silva Bueno, estava infestada de conterrâneos. Excomungou Diadema, porque lá, sabia, empregavam-se os fresadores, torneiros e ajustadores mecânicos diplomados pelo Senai da sua cidade.” (RUFFATO, 2011, p.81)

“Lenta, mas inapelavelmente, todos os dias dos últimos vinte anos dedicara a apagar os vestígios de sua passagem por Cataguases (...)” (RUFFATO, 2011, p.83)

“(...) atinou o quão distante daquele mundo tencionava se conservar, mas também o quanto de visgo ainda o enlaçava àquela miséria (...)” (RUFFATO, 2011, p.92)

“1966 – Incitado por dois colegas de infância, cujos nomes e rostos os anos moeram (...)” (RUFFATO, 2011, p.92)

“(...) culpas tocaiam lembranças submersas em águas turvas (...)” (RUFFATO, 2011, p.101)

“(...) tudo, tudo isso Luíz Augusto buscava esquecer.” (RUFFATO, 2011, p.106).

O texto é trabalhado a partir dessa perspectiva da tentativa de esquecimento e sua impossibilidade. Um movimento de repulsão e atração, ao mesmo tempo centrípeto e centrífugo. Após uma introdução que descreve a situação presente de Guto em meio a uma multidão que aguarda a largada para a corrida de São Silvestre de 2002 – presente que se repetirá no final da história, detalhe do qual trataremos mais adiante – e uma breve declaração

sobre o que o levou a estar nessa situação, o texto parte para um extenso relato da vida do protagonista e das decisões que tomara até aquele momento: a migração para São Paulo, os primeiros dias ali, a vida estudantil e acadêmica, o casamento, os filhos, os retornos a Cataguases, etc. Uma das lembranças narradas trata da visita que Guto fizera à mãe, quando estava hospitalizada, com sérios problemas de saúde. Nesse fragmento, os ruídos que sonorizam o caminhar do protagonista da história nos corredores do hospital são caracterizados pelos adjetivos “sistólico” e “diastólico”.

Vestiu um avental azul desbotado, percorreu os ruídos sistólicos dos corredores, entrou no quarto, comoveu-o a mãe entubada. (RUFFATO, 2011, p.99)

Beijou o rosto lívido, saiu do quarto, percorreu os ruídos diastólicos dos corredores, desvestiu o avental azul desbotado. (RUFFATO, 2011, p.100)

De certa maneira, esses movimentos cardíacos nos ajudam a construir não apenas o aproximar-se e afastar-se da mãe com problemas de saúde, mas também um entendimento em relação à ansiedade identitária do personagem. Uma análise mais cuidadosa do texto deixa transparecer o paradoxo em relação aos movimentos do personagem e o movimento proposto pelos ruídos que compõem a cena. Primeiramente, há uma suspensão do tempo, pois o caminhar pelo corredor, independentemente do sentido no qual transita o personagem – entrando no quarto ou saindo dele –, deveria ser composto por uma mescla de ruídos sistólicos e diastólicos e não por apenas uma das notas (ainda que esses ruídos sejam inaudíveis para alguém que simplesmente caminha por corredores de um hospital, pois são ruídos internos ao corpo humano), o que já intensifica o caráter ficcional da cena. Ademais, a sístole, movimento de contração responsável por ejetar o sangue do coração, está em sentido contrário, em choque, portanto, com a direção na qual caminha o personagem, pois, no momento em que escuta os ruídos sistólicos, percorre os corredores em direção ao quarto onde está internada a mãe, ou seja, no sentido de entrada. O inverso ocorre ao caminhar pelo corredor no movimento de saída do quarto, quando escuta apenas os ruídos diastólicos, e, como se sabe, a diástole, movimento de distensão do coração, é aquele responsável pelo movimento de entrada do sangue no músculo oco do tórax. A metáfora trabalhada no texto expõe a condição de conflito eterno na qual se encontra Luiz Augusto. Ao mesmo tempo em que o texto enfatiza o esforço de esquecimento, de ruptura com o passado, com a tradição, com a origem, estabelece, no próprio ato literário, a preservação da memória e a impossibilidade de se aniquilá-la.

Além da questão memorialística, a tensão entre lembrar/esquecer, distanciar-se/aproximar-se, contrair/distender, ir/vir, etc. aponta para a complexidade da situação do sujeito na contemporaneidade, a extrema carga de ansiedade que compõe a construção da identidade. De acordo com Giddens, a possibilidade de uma certeza pré-estabelecida desapareceu completamente do ambiente da alta modernidade, expondo o sujeito a uma densa carga de ansiedade pelo fato de ter de tomar decisões importantes sobre a sua formação identitária com base na dúvida constante e na reflexividade desse processo. Apesar da ansiedade, essa situação, além de expor o sujeito a perigos ontológicos, também lhe oferece oportunidades. Guto está sempre exposto a crises e tem constantemente que tomar “decisões radicais” (cf. GIDDENS, 1991) para continuar movendo sua vida. A contração e a distensão também dizem respeito a como entender a posição do sujeito nesse momento, tendo em vista que a sua situação não pode ser considerada a do miserável, pois há, a despeito das diversas perdas colecionadas ao longo da vida, tantas outras conquistas. De acordo com Giddens:

A autoidentidade torna-se problemática na modernidade de uma maneira que contrasta com as relações eu-sociedade em contextos mais tradicionais; contudo, essa não é apenas uma situação de perda, tampouco implica que os níveis de ansiedade necessariamente aumentem. (GIDDENS, 1991, p.34)¹⁴

Entramos, então, em um terreno interessante em **Inferno provisório**, que é o das oportunidades, das possibilidades de superação de limites. Guto não rompe com os valores tradicionais que carrega consigo e esses se imbricam a outros com os quais tem contato a partir do momento em que assume sua mobilidade e abandona o sedentarismo, o que gera dúvida, ansiedade, tensão, conflito. Para Giddens (1991), não haveria, necessariamente, um aumento na ansiedade em relação a tempos anteriores, pois a suspeita em relação aos valores tradicionais também traria aspectos positivos; “estar fora” também seria uma maneira de preencher o mundo e de se constituir como sujeito. Entretanto, apesar de não ser apenas uma situação de perda, pois haveria também ganhos na situação do movente, esse sujeito, por ter colocado em suspensão valores pré-estabelecidos, passa a ter de continuamente reconstruir-se identitariamente, tecendo diariamente a sua “narrativa pessoal” através da constante resposta à já mencionada pergunta “Como devo viver?”. Toda a história “Outra fábula” é construída sob uma constante tomada de decisões por Luiz Augusto. Após seu retorno à cidade natal, o personagem sente-se obrigado a agir e romper constantemente com as verdades tradicionais

¹⁴ Self-identity becomes problematic in modernity in a way which contrasts with self–society relations in more traditional contexts; yet this is not only a situation of loss, and it does not imply either that anxiety levels necessarily increase.

nas quais acreditava. Ele, rompendo primeiramente os laços com o local de nascimento, muda-se para São Paulo. Depois disso, rompe os laços familiares que havia construído com sua primeira esposa, Lívia, e, a partir de então, tem de reconstruir sua “narrativa pessoal” a partir de uma perspectiva distinta daquela do “pai de família”. Outra tomada de decisão importante está no início do texto, quando, determinado a não aceitar as recomendações médicas para mudar a alimentação, diminuir o consumo de bebida alcoólica e praticar exercícios, repensa essa postura através de uma conversa com sua namorada, Milena, e acaba por adotar um estilo de vida menos sedentário.

Novamente, o início e o fim do texto são muito semelhantes, porém não idênticos, como em “Estação das Águas”, terceira história de **Vista parcial da noite**, aquela analisada no item *Murificação* desta tese.

Imerso entre os milhares de calções e camisetas numeradas que, sob um calor de mais de trinta graus, aguardavam impacientes, na tarde do último dia de 2002, em frente ao prédio do Museu de Arte de São Paulo, pela largada da Corrida de São Silvestre, Luís Augusto, alongando os músculos, especulava se conseguiria vencer os quinze quilômetros de subidas e descidas do trajeto. (RUFFATO, 2011, p.71)

Imerso entre os milhares de calções e camisetas numeradas, sob um calor de mais de trinta graus, aguardando o sinal para o início da largada da Corrida de São Silvestre, na tarde do último dia de 2002, tudo, tudo isso Luís Augusto tentava esquecer. (RUFFATO, 2011, p.106)

Os muros textuais que metaforizam a condição de imobilidade de Hélia e Caburé anteriormente apontados, em “Outra fábula” – assim como em “Mirim” – adquirem, no caso de Guto, pelas diferenças entre os textos de abertura e finalização, frestas que simbolizariam a existência da possibilidade de fuga de um destino pré-determinado. Além disso, a situação não sedentária, metaforizada pela condição de maratonista amador assumida por Luiz Augusto aponta para a abertura de possibilidades surgidas para o migrante. A mobilidade anterior, que servia para que o migrante se socorresse “da pobreza nas fímbrias industriais de São Paulo” (RUFFATO, 2008a, p.17) é, de certa maneira, potencializada, e o migrante, por intermédio, por exemplo, da educação universitária, passa a poder traçar outros caminhos, caminhos descarrilhados – que já podem ser considerados frutos de suas escolhas –, como os sugeridos no início de “Era uma vez”, e a almejar e às vezes obter algumas conquistas. Conquistas essas entrelaçadas às condições de perdas. É interessante que o texto de Ruffato parece deixar aberta a possibilidade de o leitor definir se as situações vividas por alguns dos personagens podem ser consideradas uma conquista, uma manutenção do sofrimento ou uma perda. Mais que isso, talvez ele trabalhe justamente no entrelaçamento e no apagamento das

qualidades de ascensão e decadência, pois uma não anularia a outra; estariam juntas; a ruína menos aparente, porém visível, seria a ruína da pureza das situações. Nesse sentido, constrói-se um texto que admite a “impureza” como condição das coisas, como condição ideológica e, obviamente, como condição da própria literatura. A impureza, assim, seria esvaziada de seu caráter de moléstia, de defeito, de afecção, e passaria a significar, na concepção literária de Ruffato, uma interpenetração com caráter positivo, não uma imperfeição. No caso dos gêneros, por exemplo, uma primeira indicação dessa impureza estaria indicada nos próprios títulos de algumas histórias, como as aqui trabalhadas – “Era uma vez” e “Outra fábula” – e na primeira de **Mamma son tanto felice** – “Uma fábula” –, já que alguns gêneros, como detalharemos mais adiante, se entrelaçariam na composição de **Inferno provisório**, atribuindo-lhe, também na esfera estética, esse caráter “impuro”.

Enquanto Giddens (2000) propõe a condição de rompimento com a tradição como possibilidade de ampliação de alternativas e melhora (apesar dos perigos) nas relações dos sujeitos, Bauman, trabalhando a relação com a tradição e sua ruptura, de maneira pessimista, cria a metáfora da liquidez para caracterizar um mundo em constante mutação. Para ele, a ruptura com os padrões da modernidade, sem que outros fossem estabelecidos, teria dado às pessoas uma liberdade com a qual elas não sabem lidar. Obviamente, as pessoas não são simplesmente guiadas por sua própria imaginação, mas

(...) nós estamos atualmente nos movendo de uma era de “grupos de referência” predemarcados para a época da “comparação universal”, na qual o destino dos trabalhos de autoconstrução está endêmica e incuravelmente subdeterminado, não está dado de antemão, e tende a passar por numerosas e profundas mudanças antes que tais trabalhos alcancem seu único fim genuíno, isto é, o fim da vida do indivíduo. (BAUMAN, 2000, p.7, tradução nossa)¹⁵

O texto de Ruffato parece trabalhar dentro de uma perspectiva oscilante entre o pessimismo de Bauman e o otimismo de Giddens. O garoto Guto de **O livro das impossibilidades**, quando tem contato, em São Paulo, com todo um universo cultural diferente – cultural no sentido amplo, que envolve, desde os produtos artísticos até a moda, os valores comportamentais, a comida, etc. –, ultrapassa os limites do “grupo de referência” e entra num mundo guiado por uma espécie de “comparação universal”. Na verdade, se havia alguma possibilidade de unidade, essa, definitivamente, pluraliza-se, ou melhor,

¹⁵ (...) we are presently moving from the era pre-allocated ‘reference groups’ into the epoch of ‘universal comparison’, in which the destination of the individual self-constructing labours is endemically and incurably underdetermined, is not given in advance, and tends to undergo numerous and profound changes before such labours reach their only genuine end: that is, the end of individual’s life.

problematiza-se. O que, vale ressaltar, faz com que as construções de narrativas do sujeito em movimento carreguem tanto aspectos positivos quanto negativos. O entrelaçamento das coisas aparentemente distintas na escrita de Ruffato vai aparecer em outros momentos nos quais a impureza à qual nos referimos, além de estar presente no tom ao mesmo tempo otimista e pessimista do texto, aparece no entrelaçar estético com o qual o autor constrói sua intrincada rede de histórias e personagens. O que nos leva às questões do próximo capítulo.

3 ROMANCE: RUÍDOS, RUÍNAS, REAPROPRIAÇÕES

3.1 Contando romances

Discutir gêneros dentro da literatura é tarefa árdua, complexa, controversa. Seguindo nossa intenção de deixar que a teoria sirva mais como suporte e operador de leitura, também neste capítulo não iniciaremos com uma extensa revisão teórica que sustentaria nossas análises e proposições, estratégia possível e muito recorrente em textos desta natureza. Também não começaremos diretamente pelo próprio texto literário, ponto de partida e objeto primordial em nossa proposta de reflexão. De maneira não convencional no que se refere à escrita de uma tese de doutorado, talvez influenciado pela leitura de Doreen Massey e do próprio Ruffato, – e aqui, apenas nesta pequena exposição de acontecimento passado, tenho de excluir a primeira pessoa do plural e usar a primeira do singular –, gostaria de, brevemente, contar um episódio que me ocorreu na infância e que ilustrará a proposta de análise de **Inferno provisório** que pretendo para este capítulo.

A terceira história de **Mamma son tanto felice**, “Aquário”, tem como *plot* uma viagem feita pelo personagem Carlos e sua mãe. Essa espécie de *road literature* tem início em Cataguases e segue em direção a Guarapari. Como para os personagens mencionados, também meus pais, vez e outra, tinham como destino nas férias de verão o estado do Espírito Santo, particularmente, a cidade capixaba mencionada no texto. Lembro-me da minha euforia antes da primeira viagem para o litoral. Os livros de geografia tinham me ensinado as radicais diferenças entre o relevo, a vegetação e o clima que demarcavam os espaços entre os diversos estados do Brasil e eu não via a hora de presenciar aquele outro mundo que se desvelaria diante de mim quando atravessássemos aquela linhazinha do mapa que separava Minas Gerais do estado capixaba. Tudo se transformaria. Minha expectativa foi potencializada pelas palavras do meu pai, que, pouco antes de atravessarmos a fronteira, disse: “Presta atenção, pessoal, daqui a pouquinho vamos entrar no Espírito Santo!” Eu me ajeitei no banco, quase eufórico, observei o carro consumir a estrada à frente e, juntamente com meu pai dizendo, “chegamos” ou algo assim, vi uma plaquinha na estrada com os dizeres “Divisa de Estados: Minas Gerais e Espírito Santo”. Nunca me esqueci do episódio, pois foi uma das maiores frustrações que experienciei. Uma plaquinha?! E o mar? E os bichos diferentes? As dunas? As planícies? Os surfistas e o povo de biquíni? O morro carequinha (acho que eu tinha o Pão de Açúcar em mente) e todas aquelas coisas extremamente diferentes das que havia no meu

estado, na minha cidade, no meu espaço? Uma plaquinha suja e pronto?! Foi meu primeiro contato com a experiência das fronteiras imaginadas...

O exemplo pessoal utilizado como abertura deste capítulo tem o intuito de dialogar com a abordagem analítica através da qual pretendemos encarar **Inferno provisório** no que se refere a seu arranjo estético e, conseqüentemente, ao desdobramento dialógico com proposições político-sociais. O lançamento de **eles eram muitos cavalos** indicou uma dificuldade sobre o ato reconfortante de traçar uma fronteira estética em relação ao texto. Na própria orelha do livro, Fanny Abramovich escreveu: “Não sei se li um romance ou novela, se contos, registros ou espantos... (...) Não sei se li poesia, se prosa, se prosa poética...”. E se o próprio escritor diz, mas não só por isso, que “**eles eram muitos cavalos (...)** ao fim e ao cabo é uma radicalização da forma que procurava para o **Inferno provisório**” (RUFFATO, *apud* PRADO, 2007, p.169), podemos, a partir das várias reflexões sobre a escrita de Ruffato já publicadas e das nossas abordagens do texto, questionar de quais gêneros ele é composto. A primeira impressão (ou, pelo menos, a nossa primeira impressão) ao se ler **Inferno provisório** é de que se trata de uma obra que almeja se inserir na série literária brasileira pelo viés da desestabilização do romance burguês tradicional em sua vertente social. Deslinearidade, quebra da ordem causa/efeito, multiplicidade de pontos de vista, narradores de diversas espécies coexistindo numa mesma narrativa, apropriação de gêneros distintos, etc. Porém, a estruturação dos textos em forma fragmentária faz-nos indagar ainda se, ao invés de um romance ou de uma sucessão de romances, a obra não poderia ser abordada como coletânea(s) de contos ou até de novelas. Talvez, poderia ela, ainda, não ser nenhuma dessas coisas ou ser todas ao mesmo tempo. Que reflexões estético-sócio-políticas adviriam dessa organização? Palavras do autor:

(...) **Inferno Provisório**, romance composto de cinco volumes, *a priori* independentes, mas que possuem interligações. (...) cada volume é composto de várias histórias, unidades compreensíveis se lidas separadamente, mas funcionalmente interligadas, pois que se desdobram e se explicam e se espraiam umas nas outras. (RUFFATO, 2006b, p.159, 160)

Romance? Coletânea de contos (ou histórias, pois é esse o termo usado nos livros para se referir aos fragmentos textuais que compõem os volumes)? O discurso do autor sobre a própria obra já desestabiliza uma categorização firme. O “*a priori*” antes do termo “romance” desqualifica este substantivo, enquanto a autonomia das histórias vistas separadamente fica abalada pelo advérbio “funcionalmente” utilizado pelo escritor em seu discurso. Como mencionamos no início deste capítulo, falar de gênero é tarefa árdua, complexa. A

problematização de gêneros não é debate e prática recente, muito menos exclusividade da forma com a qual Ruffato estrutura sua saga aparentemente esfacelada. Mas, ainda assim, pensamos ser importante focar essa questão tão explícita na obra sobre a qual refletimos, pois acreditamos que há partes que merecem atenção e podem, de alguma forma, iluminar pontos dessa obra que se apresenta como não burguesa.

Pois bem, discutir gêneros é, de certa maneira, estabelecer fronteiras – ainda que com o intuito de (im)explodi-las. Assim como na história de cunho pessoal contada no início deste capítulo, as fronteiras parecem aproximar-se muito mais de uma espécie de imposição de distinções de relevos, texturas, paisagens, espaços que, na verdade, possuem também uma forte tendência à mútua contaminação. Tentaremos trabalhar aqui, portanto, com fronteiras que sejam, como uma mera “plaquinha no meio da estrada”, menos uma distinção radical que uma interpenetração e, para tal, estabelecemos, entre as tantas possibilidades, questões referentes ao romance e ao conto; o espaço do romance (e, de soslaio, da saga) e o do conto como áreas de observação mais verticalizada.

3.2 O romances

*A variedade dos gêneros que abrangia
este romance, desde o idílio até a
epopeia, era sobretudo o que me prendia
e me agradava.*
José de Alencar

A epígrafe que abre este item faz parte da autobiografia literária de José de Alencar intitulada “Como e porque sou romancista” (1965). A frase se refere ao clássico caso do nunca publicado romance “Os Contrabandistas”, texto que foi literalmente queimado por alguém que durante várias noites usou as folhas do manuscrito para acender seu cachimbo. Neste capítulo, almejamos abordar a questão do gênero em **Inferno provisório** de maneira mais específica, pois trata-se de uma questão presente em toda a tese, mas que aqui ganha destaque, sempre pelo viés, vale salientar, da mobilidade.

Se a mobilidade é a responsável por moldar nosso trajeto pela obra, acreditamos válido iniciar por uma questão migratória. O tema da migração, conforme aponta Nubia Jacques Hanciau, discorrendo sobre alguns congressos ocorridos no Brasil e no Canadá entre os anos de 2006 e 2008, repete-se e insiste em instigar nossas reflexões, geralmente, a partir de seu caráter relacional: “migrações, deslocamentos, fronteiras, gestão da diversidade, novas categorias, regiões limítrofes, confins e litorais em suas relações com a história, a geografia, a

política, a cultura e as artes” (HANCIAU, 2009, p.265). Interessa-nos particularmente neste item apontar algumas reflexões sobre as migrações artísticas – e sempre políticas? – em relação à mobilidade operada pelo trânsito de personagens, pela composição do gênero romance, com ênfase em sua problematização, mas cuidando sempre para que não haja uma sobrecarga teórica que solape a análise do texto literário.

Assim como migram os personagens, a estética romanesca, os intertextos, as identidades, migra também a percepção inicial que nos levou a eleger **Inferno provisório** como objeto de pesquisa. Se, num primeiro momento, a intenção era verificar, a partir de opções estéticas e político-ideológicas, como o autor operaria o rompimento com o romance burguês e como eram trabalhados os personagens que, em nossa primeira leitura, nos pareceram ser unicamente excluídos sociais, na pesquisa em andamento, percebemos que a escrita desse projeto literário pode ser abordada de maneira mais complexa. Sendo assim, trabalharemos sim com as ideias de ruptura com a tradição do formato (ou formatos) romanesco, mas problematizando-as a partir de teóricos como Anthony Giddens, Doreen Massey, Ian Watt, Linda Hutcheon, Marthe Robert, Tzvetan Todorov, Cortázar, entre outros.

Os espaços em **Inferno provisório** são múltiplos e, por enquanto, nos referimos apenas a espaços geográficos demarcados da maneira simples e não (ou pouco) problematizada, espaços estáticos dentro de uma visão moderna: cidades, bairros, praças e ruas, por exemplo. Os personagens das histórias perambulam por Rodeiro, Congonhas, Ouro Branco, Cataguases, Belo Horizonte, Santos, Rio de Janeiro, Diadema, São Paulo, Nova Iorque, para citar apenas algumas cidades. Entretanto, um lugar, acreditamos, merece destaque: o Beco do Zé Pinto. De uma maneira ou de outra, o Beco do Zé Pinto sempre está presente nas histórias contadas em todos os volumes de **Inferno provisório**, ainda que não explícita ou diretamente. Seria ele um elemento capaz de dar uma suficiente unidade ao texto, de nos fazer pensar nele como romance?

Em **O mundo inimigo** há, por exemplo, a história “Um outro mundo”, cujo protagonista é o próprio beco – e seu dono, Zé Pinto, sua trajetória de ascensão e queda. Em outras, como em “O segredo” (última história de **Mamma, son tanto felice**), o Beco do Zé Pinto perde esse caráter de protagonista e só é mencionado no final da narrativa, quando o personagem nomeado apenas como Professor visita o local onde a sua empregada doméstica residia: “Uma cortina de brim azul tampava um buraco escavado na parede do porão. Zé Pinto desvencilhou-se do pano, entrou, estendeu os braços para todas as direções e disse: ‘Era aqui que ela morava.’” (RUFFATO, 2005a, p.164). Mesmo em textos desta natureza, os que não se referem ao Beco do Zé Pinto de maneira explícita, entendemos possível empreender algum

tipo de relação com o lugar. Por exemplo, a primeira história de **Mamma, son tanto felice**, “Uma fábula”, se passa em uma zona rural, principalmente em Rodeiro e seus arredores, local povoado por vários imigrantes, e não menciona, em momento algum, o Beco do Zé Pinto. Porém, a quinta história do mesmo volume, “O Alemão e a Puria”, já se passa exatamente no referido beco. Sendo assim, ainda que não haja menção explícita ao beco em “Uma fábula”, é perceptível que daquele espaço rural migraram personagens que acabaram nele morando. O Beco do Zé Pinto, desse modo, teria um papel espacial importante na organização literária como um todo. E por que focar exatamente o espaço na perspectiva analítica que propomos? Porque, em primeiro lugar, o espaço, na concepção teórica de Doreen Massey, se configura em uma relação indissociável com o tempo, por intermédio da “pluralidade de trajetórias, uma simultaneidade de estórias-até-agora” (MASSEY, 2008, p.33) – como veremos mais adiante. Além disso, tem-se que um “lugar”, também na concepção da geógrafa, “só pode ser construído por meio da ligação desse lugar com outros lugares” (MASSEY, 2000, p.184). Em terceiro lugar, o romance, segundo a francesa Marthe Robert, como detalharemos mais adiante, “tem caráter arrivista” (ROBERT, 2007, p.12). Por fim, para Ian Watt, como veremos a seguir, o romance seria um gênero amorfo. Essas 4 proposições teóricas nos ajudarão a pensar a organização literária de **Inferno provisório**, tanto no que se refere ao seu arranjo estético quanto à imbricação desse com as reflexões político-sociais que almejamos estabelecer.

Luiz Ruffato reiteradamente se refere à sua intenção de construir **Inferno provisório** utilizando uma estrutura formal que não seja a do romance tradicional, pois, para o autor, esta seria uma forma literária burguesa, a qual entraria em conflito com a temática do projeto e o seu principal personagem, o proletariado brasileiro da classe média/baixa. A forma do romance é, pois, um problema presente na própria gênese da escrita do autor. Para discutir tal problema, faz-se necessário traçar um breve percurso migratório do formato romance.

De acordo com Ian Watt, “comparado à tragédia ou à ode, o romance parece amorfo – impressão que provavelmente se deve ao fato de que a pobreza de suas convenções formais seria o preço de seu realismo.” (WATT, 1990, p.15). Watt faz essa afirmação tendo como base filosófica o individualismo que essa nova arte literária traria em seu arranjo estético. Basicamente, o romance teria em sua estrutura a contradição da própria busca por um “retrato” da sociedade chamado realismo. O próprio Watt, que afirma residir no realismo a condição *primeva* da busca do romancista, lembra-nos que:

(...) a idéia de que o mundo exterior é real e que os sentidos nos dão uma percepção verdadeira desse mundo não esclarece muito o realismo literário; como praticamente todas as pessoas em todas as épocas se viram forçadas, de um modo ou de outro, a tirar alguma conclusão sobre o mundo exterior a partir da própria experiência, a literatura, em certa medida, sempre esteve sujeita à mesma ingenuidade epistemológica. (WATT, 1990, p.14)

Pensemos o romance, então, como uma forma literária aberta em contraponto, por exemplo, à forma fechada da epopeia – conforme postulou Lukács (2000). Se a epopeia se sustenta como forma fechada, o romance, por outro lado, se configura como caos; como forma aberta. O mundo trabalhado na epopeia seria o mundo acabado, perfeito, e sua forma uma resposta para uma pergunta nunca formulada, uma questão não questionada. Já o romance, por assumir a heterogeneidade, se impregnando de subjetividade e esfacelando qualquer essência, sai em busca da reorganização de um mundo inacabado e em constante transformação, inapreensível. A forma fechada da epopeia se desabrocha em múltiplas possibilidades de apreensão de uma totalidade que não é mais essência, que só é busca. Há uma migração estética entre a epopeia e o romance e ela ocorre em um caminho que começa com margens bem delimitadas, que determinam o percurso a ser cumprido e vai, aos poucos, se transformando em uma estrada de traçado apenas aparentemente visível e com infinitas bifurcações.

Apesar de apontar essa amorfidade própria do romance, Watt sugere algumas características singulares que perpassariam esse gênero que surgia com novas¹⁶ maneiras de se trabalhar espaço, tempo, personagem, etc.

Para o autor, o romance é um texto que desce às classes subalternas da sociedade, já que passam a ter acesso a ele sujeitos pertencentes a camadas sociais mais baixas. Ainda que restrito, em um primeiro momento, a um número acanhado de leitores, o texto escrito ganha as ruas.

Outra questão importante que nos ajuda a pensar a migração estética do romance é a questão temporal. Para Watt, nos primórdios do romance inglês, há um rompimento com a maneira “atemporal” de se lidar com tal questão nos textos clássicos. Diz o teórico:

¹⁶ Vale salientar que Ian Watt é inglês e que em sua língua materna aquilo que chamamos romance recebe o nome de *Novel*. *Novel*, segundo o *Cambridge online dictionary*, significa, quando caracterizado como adjetivo, “new and original, not like anything seen before”. A originalidade demandada do romance poderia ser, portanto, inerente ao gênero. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/novel_2>. Acesso em: 15 out. 2010.

E. M. Foster considera o retrato da “vida através do tempo” como a função distintiva que o romance acrescentou à preocupação mais antiga da literatura pelo retrato da “vida através dos valores”; Spengler atribui o surgimento do romance à necessidade que o homem moderno ultra-histórico sente de uma forma literária capaz de abordar “a totalidade da vida”; mais recentemente Northrop Frye vê a “aliança entre tempo e homem ocidental” como a característica definidora do romance comparado com outros gêneros. (WATT, 1990, p.22)

E acrescenta:

Já examinamos um aspecto da importância que o romance atribui à dimensão tempo: sua ruptura com a tradição literária anterior de usar histórias atemporais para refletir verdades morais imutáveis. O enredo do romance também se distingue da maior parte da ficção anterior por utilizar a experiência passada como causa da ação presente: uma relação causal atuando através do tempo substitui a confiança que as narrativas mais antigas depositavam nos disfarces e coincidências, e isso tende a dar ao romance uma estrutura muito mais coesa. (WATT, 1990, p.22)

Mais do que a mudança no tratamento do tempo, no entanto, o que se observa no romance é sua capacidade de mudar para permanecer, agrupando gêneros e formas discursivas diversas, compondo-se como forma dialógica por excelência (cf. BAKHTIN, 1993).

Aí parece residir mais uma vontade migratória operada por escritores contemporâneos em relação à forma do romance. A literatura, que havia migrado de uma forma que Watt chamou atemporal para uma forma temporal de causa e efeito, parece hoje, em muitos casos, almejar colocar em conflito essa relação de causa-efeito e estruturar uma possibilidade diferenciada de organização temporal, que, a princípio, denominaríamos fragmentada.

Conforme análise de Schøllhammer, definir ou resumir **Inferno provisório**, se o tratarmos como um romance e não como uma série de coletâneas de contos – o que também parece uma abordagem possível –, é uma tarefa árdua. Trata-se de um romance sem um fio narrativo único e de enredos múltiplos, com uma proliferação de personagens que migram não apenas de uma história a outra dentro de um mesmo volume, mas que também extrapolam as amarras que poderiam ser propostas pela capa e contracapa de cada volume, operando migrações que desconsideram tais fronteiras. Muitos personagens são introduzidos em algumas das histórias e ressurgem em outras, sem que haja, necessariamente, continuidade temporal. Muitos dos eventos acontecem nos arredores rurais de Cataguases, numa comunidade estabelecida em torno do Beco do Zé Pinto, localizado na própria Cataguases, onde a urbanização se desenvolve graças, também, à presença dos imigrantes italianos proletarizados. Outros acontecem em grandes centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo. Schøllhammer afirma:

As histórias são entrecortadas, episódios picotados de uma vida em aberto, que emergem em breves fulgurações para logo desaparecerem. Por isso, o leitor experimenta a leitura como passeio, simultaneamente diacrônico e sincrônico, atravessado por uma série de histórias paralelas que surgem em momentos arbitrários, e onde, principalmente, a própria evolução da grande História não resulta em progresso, nem numa consciência superior. (SCHØLLHAMMER, 2009, p.83, 84)

A apresentação do romance operada pelo estudioso aponta para a ruptura temporal sobre a qual nos alerta Walter Benjamin. O filósofo alemão, ao tomar alegoricamente o quadro “Angelus Novus” – de autoria de Paul Klee – para refletir sobre o progresso, propõe uma forma diferente de se pensar a história. Não sem razão, alude ao que seria a explosão do *continuum* da história. Diferentemente do historiador tradicional, que convencionalmente trabalharia com os grandes acontecimentos e monumentos historicamente determinados, na história construída na perspectiva do materialismo histórico, o cronista “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, 1987, p.223).

Se pensarmos por meio da proposta benjaminiana, que leva em conta o papel do cronista, **Inferno provisório** parece propor uma transfiguração da linha cronológica moderna supracitada ao se utilizar de uma espécie de recurso aglomerativo para fazer cruzar uma gama intrincada de trajetórias dentro do referido período histórico. Por isso, é preciso relativizar o paralelismo das histórias mencionado por Schøllhammer no trecho acima citado, pois acreditamos tratar-se mais de histórias que dialogam entre si, que se cruzam e descruzam.

Sendo assim, a pluralidade de personagens que surgem, desaparecem e ressurgem abre a possibilidade de contato com a história enterrada pelo discurso progressista que ainda hoje abafa vozes e sujeitos em prol de uma progressividade histórica rumo a uma vida ideal.

Apesar de não adentrarmos aqui, especificamente em questões que envolvam a psicanálise como fonte referencial para pensarmos a organização estética da obra em foco, uma proposição da francesa Marthe Robert sobre a indefinição característica do gênero romance nos é sugestiva. Em seu livro **Romance das origens, origens do romance**, com uma proposta um pouco distinta da de Watt, pois não baseia sua tese no realismo, ela também atesta a “impureza” de gênero operada na escritura de romances. Para ela,

[o] extraordinário destino percorrido em tão pouco tempo pelo romance resulta na verdade de seu caráter arrivista, pois ao examinarmos de perto, ele o deve sobretudo a conquistas nos territórios de seus vizinhos, os quais ele pacientemente absorveu

até reduzir quase todo domínio literário à condição de colônia. (...) Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopeia, nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço; nada em absoluto o obriga a observar o único interdito ao qual se submete em geral, o que determina sua vocação prosaica: ele pode, se julgar necessário, conter poemas ou simplesmente ser “poético”. (...) Assim, diferentemente do gênero tradicional, cuja regularidade é de tal ordem que é não apenas submetido a prescrições e proscricções, como feito por elas, o romance não têm regras nem freio, sendo aberto a todos os possíveis, de certa forma indefinido de todos os lados. (ROBERT, 2007, p.12, 13,14)

O caráter arrivista sugerido pela teórica nos interessa na medida em que, como temos discutido, e vimos, por exemplo, nas palavras de Schøllhammer, a questão de gênero é um tipo de problematização importante no fazer literário de **Inferno provisório**. Nesse sentido, a apropriação de vários gêneros literários em sua composição poderia ser considerada, inclusive, uma das razões para o considerarmos um romance – ou romances. Pelas proposições aqui mencionadas, talvez possamos atestar que, de certa perspectiva, talvez **Inferno provisório** possa, sim, ser considerado um grande romance dividido em cinco volumes ou, até mesmo, cinco romances que compõem a trajetória esfacelada da classe média-baixa brasileira, num recorte de tempo que aborda desde a década de 50 até o ano de 2002.

Mas apenas a reflexão com suporte teórico em relação à própria estrutura estética literária a partir de Watt e Robert não parece ser suficiente para a discussão que propomos. Uma poética muito discutida na contemporaneidade, entendida por alguns teóricos como uma época pós-moderna, poderá nos auxiliar nesse percurso analítico de **Inferno provisório**.

3.3 Um romance provisoriamente pós-moderno?

*Vamos falar a verdade: isto aqui não é
crônica coisa nenhuma. Isso é apenas.
Não entro em gênero. Gêneros não me
interessam mais. Interessa-me o mistério.*
Clarice Lispector

Cada um dos cinco volumes da obra em análise é construído por aquilo que o autor chama de histórias. O primeiro deles é composto por seis dessas histórias, o segundo, por 12; fazem parte do terceiro volume, 11 histórias e o quarto e o quinto volumes têm, cada um, respectivamente, três e seis histórias. Além das diversas variações estéticas (como já

começamos a mostrar nos itens anteriores), elas também são muito distintas entre si no que se refere ao tamanho – há textos muito curtos, por exemplo, com seis páginas (“Trens”, terceira história de **Domingos sem deus**) e outros chegam a ter 66 (caso de “Zezé & Dinim”, última d’**O livro das impossibilidades**).

Apesar de nossa intenção aqui não ser enquadrar **Inferno provisório** em uma masmorra teórica que o explicaria, muitas das reflexões da canadense Linda Hutcheon (1991), quando reflete sobre o estabelecimento de uma poética própria da pós-modernidade, ajudam a entender, em parte, os aparentes desnivelamentos, fragmentações, não uniformidades, ou, pelo menos, a construir possíveis significados para tais traços.

Começemos pelo título da obra. O inferno (des)organizado pelo escritor cataguasense é “provisório”. É sabido que Ruffato cria o título de sua pentalogia a partir do embaralhamento de versos de Murilo Mendes: “Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória,” (MENDES, 1994, p.245).

Incomoda-nos a junção dessas duas palavras no poema de Murilo Mendes – “dúvida” + “provisória”. Parece-nos uma aproximação controversa em relação à conhecida religiosidade do poeta. Qual seria o oposto à dúvida provisória expressa no poema? A dúvida definitiva? A certeza provisória? Murilo Mendes, poeta assumidamente católico, escreveu, inclusive em parceria com Jorge de Lima, outro escritor de cunho religioso, almejando “restaurar a poesia em Cristo” (BOSI, 1994, p.448). Para um poeta com essa pretensão, a dúvida provisória soa-nos incoerente. Para um sujeito com fé, há, com o perdão do pleonismo, certeza definitiva e, no máximo, dúvida provisória. Encarado pelo viés religioso e pela perspectiva “incontestável” da fé, na verdade, o verso, para um poeta que se coloca como um sujeito que crê, que escreve com a intenção de restaurar a poesia em Cristo, deveria ser “prefiro o inferno definitivo à dúvida (também) definitiva.” E não “à dúvida provisória”. A “dúvida definitiva”, essa sim, representaria o verdadeiro inferno para um religioso.

Se observarmos com atenção a movimentação das palavras operada por Ruffato na expressão inferno provisório, perceberemos que se trata de uma visão, em princípio, mais otimista, pois ao atribuir provisoriedade ao estatuto infernal de seus personagens através da obra, acaba por, ao menos de certa maneira, reestabelecer um monolito moderno – o tempo na sua concepção de que haveria apenas atrasos, subdesenvolvimentos, e que bastaria mover-se num tempo linear em direção a um ideal para que se resolvessem, pelo viés da utopia, os problemas sociais. Porém, pensando assim, não estaríamos construindo um paradoxo em um capítulo que pergunta sobre a pós-modernidade da obra?

Um dos pressupostos de Linda Hutcheon sobre a poética da pós-modernidade está relacionado justamente ao que conceitua de “provisório”, mais um motivo para usar como ponto de partida de nossa análise o título, que engloba a obra como um todo. Diz a teórica:

Creio que as contradições formais e temáticas da arte e da teoria pós-modernas atuam exatamente nesse sentido, de chamar a atenção tanto para o que está sendo contestado quanto para o que se oferece como resposta a isso, e fazê-lo de uma maneira autoconsciente que admite seu próprio *caráter provisório*. (HUTCHEON, 1991, p.31, *grifo nosso*)

Assumindo-se dessa maneira, não como solução de um problema, seja estético, seja de reflexão acerca de uma condição social brasileira, **Inferno provisório** parece se estabelecer como um “problematizador”. Ao invés de propor soluções, trabalha as trajetórias dos personagens mesclando a manutenção do *status quo* de exclusão social e a possibilidade de superação de limites, de melhora de vida. Observada dessa perspectiva, a própria provisoriedade desse estatuto infernal parece paradoxal, na medida em que, fragmentadas as histórias, algumas apresentam finais trágicos, outras trajetórias em aberto, outras, ainda, percursos obliterados.

Individualizadas, as perspectivas de alguns personagens soam como infernos absolutamente definitivos. Além das histórias de Caburé e Hélia já trabalhadas anteriormente, podemos citar a trajetória de Simão (protagonista de “Inimigos no quintal”, primeira história de **Vista parcial da noite**) como um exemplo da rigidez desse inferno nada provisório vivido por alguns personagens.

Antes de entrarmos mais verticalmente na história de Simão, faz-se necessário retomarmos, como mais uma das características da poética pós-modernista apontada por Hutcheon, o conceito que rege toda a sua reflexão: a metaficção historiográfica. Logo no prefácio, além de questionar a separação entre estético e político proclamada por ramos da vertente formalista, por exemplo, a autora já expõe tal conceito, que tem sustentação na afirmação de que a arte pós-moderna é autorreflexiva e paródica. Mais do que uma simples rejeição às convenções estético-políticas do passado, esse tipo de arte buscaria, de maneira deliberadamente contraditória, se apropriar das convenções do discurso – pois tem consciência de que não pode escapar do envolvimento com as tendências estéticas, econômicas, ideológicas de seu tempo – e, a partir de dentro, propor questionamentos e problematizações. Se não é uma rejeição, tampouco é uma visão nostálgica ou saudosista de um passado supostamente glorioso. O pós-modernismo, para a autora, “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico, inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991,

p.20), não é uma tentativa de ruptura, de implosão daquilo que o precede; almeja desafiar, indagar, contestar. Uma reinterpretação crítica, diz ela. Para nós, mais que uma reinterpretação crítica, seria uma *reapropriação* crítica.

Ao afirmar que a história só existe por meio de sua textualidade, ela quer relativizar discursos que apontam para a não existência de um passado e afirma que, para termos acesso a ele, só nos restam os textos, o que, fatalmente, estabelece uma pluralidade de perspectivas. O pós-modernismo não deseja recuperar a modernidade em nome do futuro. “Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente.” (HUTCHEON, 1991, p.39).

Voltemos então a “Inimigos no quintal”, história que inaugura o terceiro volume da série, **Vista parcial da noite**. O texto se apropria de um fato histórico¹⁷, a segunda Guerra Mundial e o envio de soldados brasileiros para nela lutarem, e se utiliza de uma pluralidade de vozes para narrar a situação de um pracinha. Pensando essa história pelo viés que viemos traçando neste item, o da provisoriedade ou não do estatuto infernal apontado pelo título da obra, vamos destacar os personagens que compõem a família do protagonista, seu Simão. Apesar de ser possível apreender, não sem alguma dificuldade, no decorrer da narrativa, que Simão é um pracinha e que perdera o juízo após a guerra, é em **Mamma, son tanto Felice** que temos a primeira observação a esse respeito. O professor, protagonista da história “O segredo”, reconhece o personagem como sendo aquele que o ajudara quando estava sendo açoitado por uma multidão.

Então, surgido da multidão, um velho socorreu-o. (...) O Professor reconheceu o homem e esse homem era Simão, o pracinha louco da Praça da Estação, que uivava lobo hidrófobo quando o trem, carregado de minério de ferro, passava duas vezes ao dia em direção ao porto do Rio de Janeiro. (RUFFATO, 2005a, p.157)

Tem-se conhecimento do personagem, de parte de sua história, de seu lugar social, e de sua condição psicológica, já no primeiro volume de **Inferno provisório**, muito antes, portanto, dele protagonizar um dos fragmentos da saga. Pois bem, “Inimigos no quintal” conta

¹⁷ Utilizamos o termo “fato histórico” aqui pelo viés da metaficção historiográfica proposto pela própria Linda Hutcheon, que reflete: “A história apresenta fatos – interpretados, significantes, discursivos e textualizados – feitos a partir de acontecimentos em estado bruto. Portanto, qual será o referente da historiografia: o fato ou o acontecimento, o vestígio textualizado ou a experiência em si? A ficção pós-modernista joga com essa questão sem jamais resolvê-la completamente. Assim, ela complica de duas maneiras a questão da referência: nessa confusão ontológica (texto ou experiência) e em sua sobredeterminação de toda a noção de referência (encontramos a auto-referencialidade, a intertextualidade, a referência historiográfica, etc.). Existe então uma tensão, não apenas entre o real e o textualizado, mas também entre diversos tipos de referência.” (HUTCHEON, 1991, p.197). Ou seja, utilizamos o termo “fato histórico” considerando seu caráter tensionado e que propõe que um fato histórico seria um “acontecimento” textualizado discursivamente.

a história desse pracinha chamado Simão que, tendo perdido a capacidade de discernir entre tempos e espaços depois que voltara da guerra, desespera-se com alguns garotos que entram no quintal de sua casa para catar mangas, pois acredita que são inimigos de guerra. Em vista disso, acaba dando um tiro na própria cabeça. Como já mencionamos, a história é narrada a partir de uma imbricação intensa de vozes, mas também de uma mistura exacerbada de tempos. Há, narrados não linearmente, no mínimo, três tempos explícitos:

1. O tempo antes de o protagonista ser enviado à guerra

“A guerra!, Nísia, a guerra começou! Começou? É, está todo mundo comentando lá na praça... O quê que o pai falou, mãe? É... é a guerra... Guerra? É, mas é láááá longe... na Europa... preocupa não, meu filho, preocupa não... A guerra!” (RUFFATO, 2006a, p.16).

2. O tempo em que o protagonista está na guerra

“(...) Não aguento mais isso, tenente, não aguento mais! (...) Isso aqui é o inferno, tenente. O inferno é bem isso aqui. (...) ‘Papai e mamãe, venho por meio desta dar notícias desta guerra estranha e triste. Graças a Deus, cheguei bem, embora tenha sido uma viagem muito longa. Estou aqui há quatro dias e já sinto saudades. Simão’” (RUFFATO, 2006a, p.15, 16, 17).

3. O período pós-guerra, o das condecorações (3.1) e o relativo ao tempo em que já regressou a Cataguases (3.2)

3.1. “...**lídimo portador da grande paz que o mundo hoje...**’ (...) ‘...**é a afirmação de nossa consciência nacional, em torno das mais nobres idéias que os...**’” (RUFFATO, 2006a, p.15, 18);

3.2. “Ahn?!, as rolinhas ruflaram ariscas as asas, mergulhando-as no silêncio úmido de dezembro, Que foi? (...) Ahn!?, ciscavam, arrulhando, ainda ali, Com que assustaram? Hirta, agora, a cadeira-de-balanço. A mão direita, ensinada, palpou cega o corpo da espingarda que dormitava recostada à parede. Olhos e ouvidos vasculham a tarde suspensa, lençol branco quarando no varal.” (RUFFATO, 2006a, p.15).

Haveria, ainda, um quarto movimento relacionado à questão do tempo e do espaço – a desordem espaço-temporal explícita:

Devagar, ergueu-se o pijama-de-flanela amarelo, o conga vermelho pôs-se a arrastar pensamentos para o terreiro. Ruídos, de onde vinham? Iam tomar de assalto a casa? Na beira do muro, as impressões dos coturnos sobre a delicada camada verde de lodo que se esparrama à sombra dos paus-ferro. Estão aqui, cobriu-se de certeza. Estão aqui! Precisava surpreendê-los. Os pneus do caminhão mastigam a neve. (RUFFATO, 2006a, p.15)

Todos os tempos minuciosamente entrelaçados na confecção do texto parecem contrariar a provisoriedade do estado agonizante do personagem e de seus familiares. O discurso do tempo 1 é caracterizado por uma esperança que é logo contestada pelo tempo 2. Se no primeiro nível temporal, é narrado o discurso tranquilizador da mãe sobre a distância da guerra, no segundo, o que se tem é o apagamento dessa distância e o sofrimento do filho já em

combate no país estrangeiro. Somente no terceiro nível temporal, temos dois discursos, o totalizante e o individual. O discurso do item 3.1, destacado no livro com negrito, é o discurso, provavelmente de louvores militares, que tenta enfatizar apenas uma possibilidade de leitura da guerra. Ao utilizar “**lídimo**” para referir-se àquele que, como os outros pracinhas, teria conquistado a paz para o mundo, e vincular uma suposta “**consciência nacional**” aos “**mais nobres ideais**”, o texto literário põe em choque e tensão o discurso homogeneizador com a condição pluralizada de outros tantos indivíduos condensados na figura de Simão. A metonímia estaria presente em ambos os discursos, mas com funções semânticas bastante distintas. Se, por um lado, o discurso de louvor aos sobreviventes consagra a parte que retorna viva da guerra como a autêntica responsável pela paz no mundo e, assim, em menor escala, como a metonímia para a totalidade expressa em forma de uma suposta consciência nacional, todo o restante do texto usa Simão e sua família, de maneira metonímica, para apontar criticamente as ruínas que tal totalização, vista a partir de uma perspectiva diferente, também gerou. Se no âmbito da tentativa de construção de hegemonia nacional, vitórias, como a de Monte Castelo, por exemplo, podem ser usadas como discurso de vitória, de uniformização, como um inferno que literalmente foi provisório, em “Inimigos no quintal”, essa hegemonia vitoriosa é colocada em questão. No âmbito do nacional, do aplainamento das diferenças em prol do apagamento das pluralidades, o inferno, sim, poderia ser considerado provisório, mas, pelo ponto de vista do indivíduo, há problematizações a serem feitas.

Não há espaço para provisiedades no sentimento de angústia e desespero de nenhum membro da família do pracinha. Por exemplo, o texto é todo salpicado por uma pergunta aparentemente desconectada das frases e grafada com uma fonte distinta: “Simão?”. Trata-se de uma pergunta enigmática que se faz ouvir por toda a história e que intriga o leitor. Apenas em uma leitura mais atenta percebe-se que a fonte é a mesma utilizada para caracterizar os discursos materno e paterno, o que permite pensar nessa pergunta como o pranto dos pais esperando que o filho retorne do combate. O pai “[d]e desgosto, falavam, morreu (...) Sucumbiu ao filho longe, falavam.” (RUFFATO, 2006a, p.17). A mãe passa a ser só sofrimento. Logo depois de o texto mostrar o conteúdo de uma carta enviada aos pais por Simão (a carta é parte da citação usada no item 2 anteriormente mencionado sobre as temporalidades componentes da história), sentencia o narrador: “Enterrou-se um pouco ali, a mãe.” (RUFFATO, 2006a, p.17). Além disso, após um pranto desesperado do filho, narra-se a morte da mãe de Simão, porém, a não menção ao nome dela, Nísia, e a utilização apenas do pronome pessoal “ela” explodem o narrado em potencial metonímico, esparramando a dor de

Nísia para a semântica do sofrimento de tantas outras mães que perderam os filhos nessa guerra.

Mãe?! Mãe... eu tenho... tenho medo, mãe... Eles vão me levar? Queria tanto estar aí! Tanto! Do outro lado da parede, ela morre. A tosse expulsou a dentadura. A doença chupa a suas carnes. Eis o que restou: cabelos crespos afogueados esparramados por sobre o travesseiro. Tosse, tosse, tosse, e vomita no urinol. Cobre a cabeça, mas a aflição penetra no entrecadrezes da coberta. (RUFFATO, 2006a, p.16)

Trata-se, porém, de um processo metonímico pautado pela diferença e não pela homogeneização do discurso totalitário anteriormente analisado.

Resta o sofrimento do próprio protagonista da história. Na guerra, ele experimentou o inferno: “Queriam que prosseguisse e prosseguira: ancorara no inferno.” (RUFFATO, 2006a, p.16). Essa experiência, ao invés de provisória e de findar-se com o retorno ao lar, ao contrário, o acompanha. A cena final da história de Simão narra a sua loucura e o seu constante estado agônico. Os ruídos do trem que passava pela cidade despertavam nele os horrores da guerra e o faziam embaralhar o tempo. No dia em que o delírio do personagem transformou garotos colhendo manga em inimigos no quintal coincidiu com o blitzkrieg imaginário causado pela passagem de trem, Simão sucumbiu e atirou na própria cabeça.

A roda rilha o aço contra os trilhos, vagões transbordam minério-de-ferro cruzam a cidade como uma cobra corta o caminho: desobrigando-se. O apito. O coração descarrilha. Simão? A espingarda fraqueja, comprime os ouvidos, Vai começar, Vai começar. A sirene! Os aviões! As bombas! Mais perto: os vagões, o apito. O pijama-de-flanela amarelo espanta-se, o mijo escorre pela perna. Uuuuuuuuuuh! Braços esquizofrênicos apressam-se em refugiar-se sob as árvores Uuuuuuuuuuh! A sirene! Os aviões! As bombas! A cabeça rompe em estilhaços. Leite-de-canela, Simão? Três calções sujos, pernas finas, costelas à mostra escalam o muro, apavorados, num rastro de mangas-ubá, pintadinhas de preto, tão maduras. (RUFFATO, 2006a, p.18)

Em nenhuma instância do âmbito familiar de Simão a que temos acesso na história, há provisoriedade de sofrimento. A angústia é definitiva desde que o filho parte para a guerra, uma guerra que se alastra por espaços e tempos distintos na organização literária que Ruffato dá a ela. O texto todo se organiza por uma estratégia narrativa que poderíamos chamar de fluxo de consciência, porém, o fluxo de consciência, que também é chamado de monólogo interior, privilegiaria, em sua utilização convencional, como o próprio nome sugere, a interioridade do pensamento de um personagem. Afinal essa estratégia literária teria como objetivo primeiro narrar o fluxo descontínuo do pensamento humano. No excerto acima, é nítida a utilização desse recurso para narrar a desestabilização psicológica do próprio

personagem, que sobrepõe em seu imaginário tempos, espaços, fatos. Contudo, em “Inimigos no quintal”, parece haver uma espécie de espacialização ou exteriorização do fluxo de consciência, que ganha o âmbito exterior ao personagem. Alargando-se para a configuração da própria narrativa, tal recurso faz-se metalinguístico e, por isso mesmo, paradoxalmente, político.

Rezem por seu filho. Simão” Enterrou-se um pouco ali a mãe. Rude, o pinto murcho, o rosto congestionado, empurrou a italiana, Eu não consigo, não consigo. Pelo gargalo, sorveu longos goles de vinho. A velha casa, imunda, navegava pelas ruas em festa de Parma. Simão? Simão, meu filho, você está aí? Simão? Às vezes, silêncio. Num canto, embestado, desfiava o dia calado, alheio, sorumbático. Melancólico. Outras, espasmos: as palavras nasciam aos borbotões, ânsias, histéricas, convulsivas. (O dedo trêmulo do sargento Cardoso apontou a escuridão. ...) (RUFFATO, 2006a, p.17)

Nesse excerto, o fluxo de consciência (se é que ainda podemos usar a palavra consciência para tipo fluxo que se observa no texto) não está ligado ao pensamento de nenhum personagem específico. É o fluxo da própria narrativa que está aos cacos. O trecho apresenta um encadeamento aparentemente desconexo: parte da carta de Simão aos pais; um discurso em primeira pessoa – talvez do próprio Simão, que supostamente estaria participando de alguma comemoração ainda na Itália –; a voz do pai ou da mãe do pracinha chamando-o; um trecho que surge pela voz de um narrador onisciente; um trecho narrado pelo que parece ser um segundo narrador onisciente. Esse encadeamento “precário” de múltiplas vozes fragmenta o texto e o coloca, em caráter metafórico, como estilhaços e ruínas da própria guerra que se assume atemporal, na medida em que acompanha Simão e se faz presente na própria materialidade textual. Esse fluxo de “consciência” extrapola os próprios limites do personagem e, desfronteirizado, atinge o estatuto social problematizado pelo texto, que não consegue, com seu discurso de ordem e progresso, homogeneizar a vitória na guerra. As ruínas geradas pelo discurso que luta por aplainar e homogeneizar as diferenças irrompem violentamente pelos fragmentos discursivos organizados pela reflexão literária.

Pudemos, até aqui, refletir sobre a provisoriedade do estatuto infernal proposto pelo título da obra. Pelo viés da família de Simão, por exemplo, percebemos que o inferno poderia ser mais bem caracterizado pelo adjetivo definitivo. Assim como nos trajetos percorridos por Hélia e Caburé sobre os quais refletimos anteriormente, não houve fuga possível para a condenação de Simão e seus familiares. Observar esse episódio pela lente da metonímia sugere que muitas são as ruínas familiares geradas pela Segunda Guerra Mundial, que estende seu alcance semântico para além da guerra propriamente dita e se apodera das lutas cotidianas

por sobrevivência do ser humano subjugado ao discurso aplainador tipicamente moderno. Porém, também percebemos as frestas e possibilidades de escape como mostrado no caso das trajetórias de Guto e Mirim.

Para finalizar este item, gostaríamos de ampliar o alcance dessas histórias e dizer que a não provisoriedade do estatuto infernal privilegiado neste item contrasta o que se faz visível pelo próprio trabalho literário, pois o provisório aqui foi o soterramento da ruína social causada pela guerra e intencionalmente esquecida pelo discurso moderno. O estatuto definitivo do inferno é ampliado em possibilidade de novos encontros pelo espaço, que ganha multiplicidade e se pluraliza. A provisoriedade de suas estruturas de gêneros (da obra) parece dialogar com o que prega Linda Hutcheon quando diz que a poética pós-moderna é provisória. **Inferno provisório** não se colocaria, portanto como solução, seja estética ou político-social, mas como reflexão crítica de um processo histórico (textual, portanto) e estético. Sua provisoriedade reside nessa consciência de não solução. É romance? É coletânea de contos?...

Vamos aos contos antes de tentar responder a esses questionamentos.

3.4 Projetando contos

*Em verdade, será sempre conto aquilo
que seu autor batizou como conto.*

Mário de Andrade

*Tenho a impressão de que tudo pode
mesmo acontecer em matéria de contos,
ou melhor, no interior deles.*

Carlos Drummond de Andrade

*Meu enleio vem de que um tapete é feito
de tantos fios que não posso me resignar
a seguir um fio só; meu enredamento vem
de que uma história é feita de muitas
histórias.*

Clarice Lispector

Permitimo-nos esbanjar espaço com a citação de três autores para a epígrafe deste item porque nos ajudam a pensar os dois pontos a partir dos quais pretendemos continuar o desenvolvimento de nossa reflexão sobre **Inferno provisório**. Assim como o romance, também o conto parece ser gênero inclassificável. A clássica frase de Mário de Andrade já nos coloca dentro do limite do impossível no que se refere ao cerceamento de um texto dentro daquilo que poderia ser considerado o gênero conto. O poeta itabirano, assim como o escritor paulista, também trabalha com a libertação das amarras que o estabelecimento do gênero pode

sugerir, mas, na sua perspectiva, é no interior do texto que ocorrem as manobras literárias. Da perspectiva externa, passa-se à interna e o que temos buscado neste trabalho é propor um dialogismo entre esses espaços que não seriam tão desconexos. O tecido literário permite que o olhar se volte para ele mesmo e também que se volte para reflexões de ordens políticas e sociais. Já a terceira epígrafe verticaliza o olhar especificamente para o nosso *corpus*, pois aponta para a multiplicidade e, como sabemos, **Inferno provisório** se movimenta por uma espécie de tapete de fios plurais, na medida em que tece as histórias de muitos personagens e as entrecruza.

Dizer da impossibilidade de estabelecer critérios que definem gêneros não quer dizer que se deva abandoná-los, pois pensá-los proporciona possibilidade de elaboração de significados. Portanto, utilizaremos uma teorização sobre o conto que nos ajudará a pensar a fragmentação em **Inferno provisório**, mas agora em diálogo com o seu caráter de continuidade, pois a obra trata, também, de um recorte temporal relativamente bem definido – da década de 50 até o ano de 2002.

Não cabe aqui discorrermos exaustivamente sobre as diversas facetas do conto, mas algumas pontuações se fazem necessárias. No Brasil, a palavra conto serve tanto para contos populares, folclóricos, orais quanto para contos “literários”, enquanto em outros países, como nos de língua inglesa, há uma diferenciação entre *tale* e *short story*. Tal divisão, por si só, estabeleceria, como uma das características do conto, a sua extensão, o que já seria suficiente para gerar muita polêmica, pois não se trata apenas de tamanho, mas também de como se narra um conto em contraste com a forma como se narra um romance. Entrar nessa querela é percorrer um labirinto que nos faria chegar a lugares díspares em relação ao gênero abordado neste item especificamente. Sendo assim, nos apropriaremos de uma teoria desenvolvida pelo escritor argentino Julio Cortázar (2006) para nos ajudar a ler algumas histórias que compõem **Inferno provisório**, sem a intenção de definir: isto aqui é conto, isto, não.

Antes, porém, observemos que, em **Inferno provisório**, podemos encarar os livros como romances e histórias como contos, mas, além disso, percebemos a possibilidade, também, de encarmos fragmentos de histórias, eles mesmos como contos. A quarta parte de “A demolição” (segunda história de **O mundo inimigo**) chama-se “O porão”. Nela, é narrada uma história aparentemente simples. Quatro garotos jogam futebol no quintal minúsculo da casa de Gilmar. Um chute dado por Tiquinho, personagem que é bem mais pobre que seus companheiros de pelada, acaba fazendo com que a bola passe por um pequeno buraco na parede e caia em um porão escuro. Os meninos obrigam Tiquinho a entrar no buraco e o garoto desaparece.

Poderíamos dizer que o fragmento, como afirma Ricardo Piglia (2004) sobre o conto e sua forma, conta duas histórias, e tentar descobrir que história subterrânea estaria escondida nesse texto. Entretanto, a perspectiva dualista do teórico argentino não parece adequada, pois fecha as possibilidades de leitura do conto em apenas duas, quando acreditamos que seja mais uma questão polifônica (cf. BAKHTIN, 1963). Portanto, optaremos por trabalhar outra perspectiva, a do também argentino Julio Cortázar, que faz uma analogia entre o conto e a fotografia, o romance e o cinema. Para isso, proporemos um suplemento à teoria dele, que seria uma questão relacionada ao que vamos chamar de projeção, como veremos no decorrer deste item.

Reflete o escritor:

Para se entender o caráter peculiar do conto, costuma-se compará-lo com o romance, gênero muito mais popular, sobre o qual abundam as perceptísticas. Assinala-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da própria matéria romanceada; por sua vez, o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito. Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (CORTÁZAR, 2006, p.151)

A analogia estabelecida entre fotografia/conto e cinema/romance é instituída a partir mesmo desta espacialidade limitada que seria uma característica do conto. Sendo assim, continua Cortázar (2006), o romance seria montado a partir de um processo de acumulação não disponível para o contista. O conto deveria, portanto, ser explosivo, na medida em que, a partir do fragmento, operaria uma abertura no leitor muito além da matéria narrada.

A trivialidade do tema contado em “O porão” é importante dentro dessa perspectiva: garotos jogam bola em um quintal. Essa fotografia temática explode para outras possibilidades de leitura, por exemplo, para o horror do reflexo das opressões sociais em escala macro constante na relação entre as criancinhas que se divertem em um quintal qualquer, numa cidade qualquer, pois, para entendimento do fragmento, o leitor não precisa de maneira alguma, saber que se trata de quintal localizado em Minas Gerais, em Cataguases, no Beco do Zé Pinto. Nenhuma informação presente em outras partes de **Inferno provisório** é necessária para que um leitor compreenda “O porão” e para que o texto possa promover a abertura proposta por Cortázar.

Ele não precisa saber que Marquinhos é filho de uma ex-prostituta chamada Bibica e que seu pai é um português dono de uma mercearia no mesmo Beco do Zé Pinto; que Luzimar vai se casar com a Soninha; que Luzimar já havia defendido a mãe e a irmã de uma surra que levariam do pai num dia em que chegara bêbado em casa, etc. Existe um jogo de espelhamento opressivo muito importante na construção literária do fragmento. Já nas partes iniciais do texto, o clima de tensão é estabelecido pela descrição do porão.

(...) o respiradouro do porão, que, em luminosas tardes de janeiro, avessava-se em musculosos caibros sustentando as tábuas do assoalho, em sedosas teias de aranha arcoirizadas, em restos de sujeiras que as irmãs varriam para as gretas, em objetos engolidos pela solidão claroescura, e o que não se enxergava, especulava-se: o que haveria para além da penumbra, para além da abissal escuridão?, onde terminaria aquele escoadouro de silêncios e sombras? (RUFFATO, 2005b, p.35)

A luminosidade das tardes tranquilas é apenas um lado que “avessa-se” em terrível escuridão. A apresentação do porão já dá o tom obscuro do que se seguirá, inclusive na relação dos garotos com Tiquinho, um personagem que já carrega, no próprio nome, seu estigma de inferioridade. É apenas um tiquinho, um pedacinho, um bocadinho qualquer. Além do nome do personagem já apontar para algum tipo de ampliação semântica, é depois que ele chuta a bola para dentro do porão escuro que o texto narra a sua condição definitiva. Com medo de apanhar da mãe por ter perdido a bola, Lucas, provavelmente o dono dessa bola, se irrita com o colega.

Chorando, medo de apanhar da mãe, Viu o que você fez?, viu?, o Lucas estapeou o Tiquinho, cascudos, pontapés, socos, tapas, bicudas, sem dó, afinal todos batiam naquele sarará sem pai, largado na rua, canelas empoeiradas escalavradas, pixaim sujo, camisa banguela de botões, calçãozinho encardido, desbalanceado no mundo (...) (RUFFATO, 2005b, p.36)

A condição de “inferioridade social” é bem marcada no texto pela narrativa que menciona ser o personagem um bastardo, pela roupa rota que veste, por sua habitual sujeira, por ser vítima constante de maus tratos por parte de “todos”. Um garoto, esse sim pertencente a uma classe social que poderíamos chamar de excluída, sofre agressão por parte de seus colegas. Como se já não bastasse a agressão praticada por Lucas, quando Tiquinho sente medo de entrar no porão, os outros se juntam e, de forma extremamente violenta, obrigam-no a continuar a descer para dentro do buraco escuro.

Empurrado, Tiquinho enfiou a perna direita no buraco, o ombro direito, a cabeça, o braço esquerdo, a perna esquerda. De coque murmurou, Não dá pra ver nada, Estou

com medo, choramingou, tentando retroceder. Mas o Lucas, o Marquinho e o Gilmar impediram-no com murros e cusparadas. (RUFFATO, 2005b, p.36)

Depois de ter de entrar no buraco à força, pois fora “empurrado” para dentro do porão, Tiquinho foi desumanamente obrigado a continuar à base de violência física e moral – murros e cusparadas. Forçado a descer pelo orifício da parte de baixo da casa, Tiquinho juntou-se a “ratos, lagartixas, bizzorros, escorpiões, aranhas e tudo mais que vive nas profundas ignotas da terra, e desapareceu na escuridão pegajosa.” (RUFFATO, 2005b, p.37). Tiquinho desaparece e a reação dos amigos, depois de chamá-lo e ele não mais atender, é a seguinte:

Tiquinho!, Gilmar sussurrou, Tiquinho! E agora?, perguntou, voltando-se para os amigos. Vamos esperar, comandou o Lucas. E se ele não voltar?, tremeu o Marquinho. Bom, explicou o Gilmar, se ele não voltar... Se ele não voltar a gente... a gente não sabe de nada... Ele estava brincando aqui coma gente, não estava?, e foi embora... De repente. Não vimos mais ele... Certo? Ele foi embora e não vimos mais ele, combinado? Não vimos mais ele! (RUFFATO, 2005b, p.37)

Além de obrigarem Tiquinho a agir de maneira contrária à sua vontade por meio de maus tratos, enviando-o para um local abaixo da terra ignoto e cheio de bichos assustadores, eles optam por se omitirem e deixarem que o garoto seja esquecido, seja praticamente enterrado vivo.

A história, lida pelo viés da analogia fotografia/conto proposta por Cortázar, explode seu recorte limitado – garotos jogando bola e se divertindo no quintal – e se amplia em um processo de espelhamento entre ordem social imposta ao excluído no âmbito macrossocial e a postura das crianças perante o colega. Se nas esferas sociais o poder é imposto e o pobre oprimido, a situação narrada na escrita repete tal ordem. O mais pobre dos garotos é obrigado a agir contra a sua vontade, é violentado física e moralmente. O que quer que aconteça com ele na busca pelo objeto do outro – a bola de futebol – não importa, afinal, ele é apenas uma vítima sacrificável que pode ser muito bem esquecida, independentemente do que aconteça. Afinal, Tiquinho já era, antes mesmo de entrar no porão, essa espécie de habitante da escuridão. Uma dessas vidas miúdas que “escoam silêncios e sombras”. O mais terrível nessa composição é o fato de que as relações de opressão, frequentemente pensadas em uma esfera social coletiva, individualizadas no texto literário, apontam para a reprodução das relações opressoras de poder nas convivências cotidianas. Não é somente o poder institucionalizado que oprimiria toda uma classe de trabalhadores, por exemplo. Essas relações estariam presentes e disseminadas por todos os espaços sociais. A inter-relação entre as estéticas literárias poderiam ser lidas também como uma espécie de metáfora para se pensar como

cambiam por diferentes espaços hierárquicos sociais as relações de poder e opressão. Nesse sentido, vale recorrer a Foucault quando propõe uma análise não econômica do poder:

Dispomos da afirmação que o poder não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação, como também da afirmação de que o poder não é principalmente manutenção e reprodução das relações econômicas, mas acima de tudo uma relação de força. (FOUCAULT, 1979, p.175)

O poder, portanto, não seria “concreto”, no sentido de algo que se possui, mas ocorreria quando em prática, na ação própria que o caracteriza. A relação das crianças com Tiquinho, à base de violência e humilhação, não deixa outra saída para o personagem a não ser obedecer. Nesse caso, parece-nos menos uma questão metonímica em relação a uma classe social do que a problematização das relações na própria entranha da vida social cotidiana. O terror detonado pela banalidade da história está relacionado a uma espécie de exercício do poder, por crianças, ao colocarem em prática ações excludentes no seio mesmo das relações cotidianas mais corriqueiras. Essa injustiça reaparece aqui, porém não numa esfera macro de um sistema que impute opressão a uma coletividade de pobres e/ou excluídos, mas sim pelas mãos, pés e cuspes de meninos de classe-média-baixa. Além de toda a violência física para que entre à força na escuridão do porão, o que fazem, quando desaparece, é se omitirem. Se Tiquinho morre ou não, o texto não deixa claro, mas esse fato é praticamente irrisório perante o arrebatamento causado pelo horror do narrado.

Foucault ainda vai estabelecer que o poder político é capaz de por um fim à guerra, de estabelecer a paz quando há conflito bélico, mas se o faz “é para reinscrever perpetuamente estas relações de força, através de uma espécie de guerra silenciosa, nas instituições e nas desigualdades econômicas, na linguagem e até no corpo dos indivíduos” (FOUCAULT, 1979, p.176). Em comparação, por exemplo, ao vivido na guerra por Simão, história trabalhada no item anterior, o tempo de paz, para Tiquinho, é tão hostil quanto o tempo bélico; mais silencioso, porém, não menos importante.

O fragmento seria, portanto, autônomo em sua possibilidade “fotográfica” de explodir seus horizontes para além do fato narrado. Como dissemos no início deste item, queremos propor um suplemento à dicotomia fotografia/conto X cinema/romance, mas, para isso, será necessário observar mais um fragmento de **Inferno provisório** pelo viés do conto, aproveitando a oportunidade para, além de verificarmos essa expansão de limites, também trabalharmos a “impureza estética” componente fundamental da obra.

3.5 Lascas de fantástico em fragmento do Inferno Provisório

O estudo das categorias literárias importa não como mero exercício classificatório, mas como artifício que ajuda a pensar o lugar, as transformações, as reflexões acerca da metamorfose literária sempre em processo e, por que não, a maneira como observamos e percebemos o “ao redor”, as relações políticas, sociais, etc. que ocorrem entre nós, sujeitos que ocupamos este espaço relacional. A estrutura narrativa adotada por um escritor é parte fundamental da construção de significado do texto literário.

Dando continuidade à análise de algumas histórias pelo “viés fotográfico” proposto pelo escritor argentino, o alvo aqui é “O ataque” (quarta história de **Vista parcial da noite**), fragmento abordado de maneira a, entre outras coisas, verificar se funciona como conto pela lente de Cortázar, portanto, como texto fechado em si mesmo – apesar de termos ciência de haver outras possibilidades de abordagem. Com esse intuito, o fragmento será analisado sob o prisma da literatura fantástica – e dos conceitos de estranho e maravilhoso, seus gêneros vizinhos, como nos ensina Todorov (1975).

Diante do exposto, nos perguntamos: há, dentro da proposta de “escrita mesclada” de Ruffato – que, aparentemente, em um primeiro olhar, trabalharia mais próximo de um realismo, o que será abordado em capítulo mais adiante –, lascas disso que chamamos literatura fantástica?

É preciso admitir, de antemão, que o conceito de literatura fantástica é extremamente plural, variando consideravelmente de acordo com o autor que o aborda e com o contexto cultural no qual é construído. Sendo assim, entre as diversas definições daquilo que seria considerado literatura fantástica, optamos por nos ancorar na tradicional visão que Todorov nos apresenta no livro **Introdução à literatura fantástica**. Ele afirma, antes mesmo de discutir e tentar definir o fantástico propriamente dito, que:

[...] não há qualquer necessidade de que uma obra encare fielmente seu gênero, há apenas uma probabilidade de que isso se dê. Isto é o mesmo que dizer que nenhuma observação das obras pode a rigor confirmar ou negar uma teoria dos gêneros. [...] uma obra pode, por exemplo, manifestar mais de uma categoria, mais de um gênero. [...] A imperfeição é, paradoxalmente, uma garantia de sobrevivência. (TODOROV, 1975, p.26, 27)

E é no paradoxo, portanto, que basearemos nossa análise. Para o teórico búlgaro, a primeira condição para que o fantástico seja possível em um texto literário é o acontecimento sobrenatural. Apesar de ele não definir exatamente o que é o sobrenatural, entendemos que

seria, na mais rasa das significações, aquilo que ultrapassa o natural, que está acima da natureza humana; conforme nos apresenta o verbete no dicionário **Aurélio**, aquilo que está “acima da essência e do agir da criatura” (FERREIRA, 2004). Por mais que se tenha consciência hoje do quanto a crença no sobrenatural pode variar dependendo da “localização cultural” do sujeito, de suas crenças e visão de mundo, consideraremos aqui algumas situações que a seguir classificaremos como sobrenaturais. Essas situações sobrenaturais serão chamadas de “acontecimento fantasmagórico”.

Para Todorov, o acontecimento sobrenatural se dá pela presença de seres e mundos com lógicas diferentes da “realidade” racionalizada e objetivada com as quais convivemos. “Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis desse mundo familiar.” (TODOROV, 1975, p.30). Todavia, além do mundo de diabos, fadas, elfos, monstros, o fantástico pode ser expresso a partir

de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas neste caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós. (TODOROV, 1975, p.30)

E conclui que o

[...] fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1975, p.31)

Pois bem, o texto que aqui submeteremos ao crivo da hesitação fantástica, “O ataque”, narra uma história que se passa no início da década de 70, mais precisamente, em 1972. A data é importante, pois contribuirá para a concretização daquilo que aqui chamamos de “efeito fantasmagórico”. Um garoto, de aproximadamente onze anos, membro de uma família humilde da cidade de Cataguases, se vê na seguinte situação:

Numa madrugada friíssima de maio, despertei aterrado, o alarido das criações no galinheiro, o coração aos murros, um arrepio na espinha, uma bambeza nas pernas, um zunido zunido em-dentro da cabeça, meu corpo hirto assentado no gélido chão de cimento, envolto num breu tão espesso que poderia esmigalhar entre os dedos, a treva, o cheiro do Coisa-Rúim, meus olhos esbugalhados, o horror (...) (RUFFATO, 2006a, p.59)

Após a descrição das paisagens – interna, do personagem aterrorizado, e externa a ele, ou seja, a descrição “cenográfica” –, a revelação do “acontecimento fantasmagórico”:

(...) então ouvi a voz fugidia, as pilhas gastas, sussurrar, em meio a um oceano de interferência, “Aqui, Rádio BBC, trans(.....) de Londres (.....)ssão em português (.....)ovas instruções (.....) de Cataguases. O ata(.....)undo agentes da ci(.....) devem ocorr(.....) leste, a esquadrih(.....)”. E, num bote traiçoeiro, o silêncio apresou o mundo, e tudo se transformou num líquido pegajoso, visguento, nefasto, funesto, que, entornando-se, afogou a si próprio. (RUFFATO, 2006a, p.59, 60)

O garoto está tomado pelo terror, como podemos perceber na descrição de seu estado – aterrado, coração aos murros, com a espinha arrepiada, pernas bambas, etc. – inserido num cenário típico de histórias de horror – chão gélido, treva, cheiro de enxofre – e surge então o “fantasma” – a notícia sobre um ataque à cidade de Cataguases. Um ataque alemão e com referências à segunda guerra mundial, como veremos adiante. Um ataque de uma guerra já extinta em 1945 e que, *morta*, volta, portanto, “fantasmagoricamente”. O que chamamos “acontecimento fantasmagórico” seria essa atmosfera típica de histórias de terror, o aparecimento de algo morto que retorna quase três décadas após o seu fim, causando assombro ao personagem que com ele tem contato; uma situação aparentemente inexplicável, que ocorre num mundo “exatamente como o nosso” (cf. reflexão de Todorov previamente mencionada).

A partir da atmosfera soturna, da mensagem fantasmagórica e de recursos que colocam em suspensão a possibilidade de acesso a uma possível verdade, o texto é trabalhado de tal maneira que aquela hesitação do leitor, que, de acordo com Todorov, determinaria o caráter fantástico do texto, parece ser mantida ao longo da narrativa.

Aquilo que a voz do garoto, narrador em primeira pessoa, nos conta como verdade, como relato de fato ocorrido e no qual o leitor se vê “obrigado” a acreditar – lembremos do pacto ficcional proposto por Iser (1996) – é colocado em xeque no decorrer da narração. No dia seguinte à suposta transmissão radiofônica alertando sobre o ataque, é narrado o estado febril do garoto protagonista do conto, o que desclassifica seu discurso como sendo verdadeiro.

Minha pele queimava minha roupa, o suor queimava o capim do colchão. [...] Minha cabeça repousava no colo da minha mãe, “Ele está variando, Tião, [...] Agarrei o braço do meu pai, “...vão atacar...”, “Quem?, meu filho, quem vai atacar?”, “Eles... de avião...” “Que história é essa meu filho?” “A rádia... o homem falou... a rádia...” Passou a mão na minha testa, “Calma, está tudo bem... Calma...”, e gritou por minha mãe, “Eni, vem logo... o menino... a febre...” (RUFFATO, 2006a, p.60, 61)

O estado febril do personagem, narrado em seguida ao “acontecimento fantasmagórico”, põe em suspensão a “verdade” do discurso narrado anteriormente. Mas o garoto acredita no acontecido como real. Depois de alguns meses, o narrador reflete sobre o ocorrido ao se deparar com a seguinte situação:

(...) sem mais, as raras nuvens branco-róseas que preguiçosamente se esticavam para o sul me lembraram aviões, o grunhido dos motores... uma madrugada... o rádio ligado... não, não tinha sido um pesadelo, não estava variando... Cataguases ia ser... mesmo... bombardeada! (RUFFATO, 2006a, p.61)

O que se percebe mais uma vez através da urdidura textual é a manutenção, a hesitação entre real e imaginário, entre verdade e mentira, entre estranho e maravilhoso. Como se mantém tal hesitação? Apesar de o narrador dar certeza de não ter sido um pesadelo aquele “acontecimento fantasmagórico” que presenciara, tal certeza surge de uma associação entre nuvens branco-róseas no céu e aviões bombardeando a cidade de Cataguases. A certeza proposta pelo narrador em relação à realidade da transmissão avisando sobre o ataque seria oriunda da sua imaginação de criança.

Além dos exemplos citados, a própria estrutura formal que se desenvolve aproxima-se de pelo menos um clichê do enredo de suspense. Praticamente ninguém acredita no protagonista da história. Em reunião providenciada pelos pais do garoto com toda a família para expor as angústias que o atormentavam, assim que ele conta sua história, seu irmão diz: “Esse menino é um fantasista, pai, vive inventando moda... [e a irmã comenta] Pra mim ele é doente-da-cabeça (...) (RUFFATO, 2006a, p.62)

O discurso dos irmãos enfatiza a incredulidade de todos em relação ao discurso da criança; somente uma pessoa acreditará no relato contado pelo garoto. E como na tradicional narrativa de suspense, aquele que tem contato com o sobrenatural vivencia esta situação sozinho e consegue apenas uma pessoa que nele acredita, no caso de “O ataque”, o pai do garoto. Como veremos adiante, também esse personagem será desacreditado.

Novamente, o garoto tem contato com a mensagem, com o “acontecimento fantasmagórico”, entretanto, nesse segundo momento, sem os problemas de transmissão de antes, a mensagem chega clara:

Em meados de outubro, o zumbido do rádio arrancou-me do sono. Arreando assustar o Reginaldo, engatinhei à cata do aparelho no negrume da madrugada, prendi-o entre os dedos, arrastei-o, sentei-me na beira da cama, procurei o botão do liga-desliga, mas, antes de achá-lo, escutei, nítido, “Aqui, Rádio BBC, transmitindo

desde Londres, em mais uma emissão em português. Seguem novas instruções ao povo de Cataguases: o ataque alemão, segundo agentes da CIA, deverá ocorrer no fim de dezembro. Vinda do leste, uma esquadrilha bombardeará impiedosamente a cidade, abrindo caminho para a Cavalaria e a Infantaria. Mais uma vez, recomendamos: mobilizem-se!” Meu corpo, um pião desequilibrado, o coração aos murros, um arrupio na espinha, uma bambeza nas pernas, uma barulheira em-dentro da cabeça, a treva, meus olhos esbugalhados, corri a cortina que separava a cozinha do quarto dos meus pais, entrei, “Que foi?” “Sou eu, mãe...” “Quem é, Eni?” “Sou eu, pai...” “Vem cá, meu filho... Quê que foi?” “Mãe... Pai... eu... eu... eu ouvi... aquela coisa... de novo...” “A guerra?”, meu pai, aflito, vestindo a boca com a dentadura, “É... a guerra...”, respondi focinhando-me entre os dois. Dia seguinte meu pai iniciou uma peregrinação, na tentativa de fazer-se ouvir pelas autoridades competentes (...) (RUFFATO, 2006a, p.64)

Outra inusitada relação de “sobrenaturalidade” pode ser apontada no trecho que diz que, em 1972, houve uma transmissão da BBC, de Londres, em português, a um radinho de pilha, sobre um ataque à pequena cidade do interior de Minas Gerais, Cataguases.

Pode-se notar a mesma atmosfera de terror que cercava o primeiro aparecimento do “fantasma de uma guerra morta”, porém, nesse segundo momento, como pode ser observado no final da citação, o garoto angaria um crente em sua história, o pai, que passa a tentar fazer com que as “autoridades” o ouçam e, conseqüentemente, ouçam a história contada por seu filho. Muitas “autoridades”, o pai do garoto não as encontra e, obviamente, aquelas que encontra, nele não acreditam, como se pode notar pelos discursos de algumas delas:

Um vereador: “acho isso tudo... como vou dizer?, estranho... meio absurdo...” (RUFFATO, 2006a, p.65)

Um padre: “Seu Sebastião, isso é imaginação... pura imaginação do menino...” (RUFFATO, 2006a, p.65)

O seu Zé Pinto, conhecido do pai do garoto e dono das várias casas no chamado Beco do Zé Pinto: “Dá uma coça de corrião nele, bem dada, passa pimenta nos beiços dele, que ele pára de inventar mentira.” (RUFFATO, 2006a, p.65)

O diretor do colégio Cataguases:

Seu Sebastião... seu Sebastião... Antes de mais nada deixe-me esclarecer uma coisa: desde que perderam a Segunda Guerra Mundial, em 1945, em 1945!, repito, os alemães nem Forças Armadas têm mais... E, não fosse isso, imagine, seu Sebastião, essa notícia já seria do conhecimento, no mínimo, do Presidente da República, o senhor concorda? Além do quê, cá entre nós, se alguém fosse atacar o Brasil, por quê que iria começar logo por Cataguases?, (...) Olha, seu filho é um bom aluno, esforçado, tem bom comportamento... não seria o caso, seu Sebastião, de o senhor... encaminhá-lo a um médico... um psiquiatra... (RUFFATO, 2006a, p.65, 66)

O médico psiquiatra: “O menino, parece, tem uma tendência à... esquizofrenia... à loucura...” (RUFFATO, 2006a, p.67, 68)

Após essa peregrinação sem sucesso de Tião – nome do pai do garoto protagonista da história – em busca de ajuda, o texto ironicamente reinstaura a desestabilização de uma verdade que poderia estar sendo construída através do encadeamento de negações promovido pelos discursos das “autoridades” da cidade. Negações representadas por palavras como imaginação, estranho, absurdo, invenção, esquizofrenia, loucura. Lembremos que a loucura, o diagnóstico dado pelo médico do garoto, é um dos artifícios literários que, segundo Todorov (1991), é utilizado para criar a ambiguidade necessária ao texto pertencente ao gênero fantástico. Se, através dos discursos de negação à história do garoto, tornar-se-ia possível acreditar na inverdade desta, o texto, ao apresentar um novo personagem – o delegado de polícia –, parece buscar o restabelecimento da hesitação.

O pai do narrador é “convidado” a visitar a delegacia da cidade. O delegado acredita na mensagem – lembremo-nos que a história se passa em 1972 – como sendo uma mensagem comunista e manda retirar todos os aparelhos de rádio e TV da casa de Tião. Ele insinua ainda ser Tião um comunista, entretanto, em nenhum momento da narrativa, há pistas de que ele participaria de algum tipo de movimento de esquerda. É como se a Segunda Grande Guerra persistisse, entretanto, travestida em uma guerra outra que se encontrava em curso no tempo narrado pela história. Se a Segunda Guerra “desapareceu” quando decretado seu fim, ela ressurgiu no imaginário de uma criança que ouve seus fantasmas ou mantém-se viva no embate guerrilheiro entre direita e esquerda, que fervilha em um país submerso em desavenças políticas agudas no período da ditadura militar.

O verbo “parecer” e o substantivo “tendência”, constantes no diagnóstico médico a respeito do estado mental do garoto, não ajudam a solucionar o caso, pelo contrário, mantêm a indecisão, a incerteza latentes.

O texto é, portanto, estruturado de maneira a deixar em suspensão a possibilidade de alcance daquilo que seria considerado a verdade. Há sempre a hesitação entre ocorreu/não ocorreu – fato primordial, segundo a teoria do fantástico escolhida como suporte à leitura –, possibilitando a visualização de lascas de fantástico no texto em análise.

Após receberem o diagnóstico que alega a suposta insanidade mental do garoto, a família se desestrutura. O garoto abandona a escola, cava um buraco, uma trincheira embaixo de sua cama, e ali padece com seu sofrimento. Um entrincheiramento com o intuito de se proteger do ataque que, acredita, acometeria a pequena Cataguases. Uma trincheira que funcionaria, ainda, como uma forma de o garoto renunciar aos discursos que desacreditam sua história.

A estrutura do texto – aqui abordado como conto – possui, como procuramos mostrar, suas lascas de fantástico. Mais uma entre as tantas tendências que compõem o fazer literário de **Inferno provisório**. Resta sabermos se essa estrutura própria do fantástico nos permite repensar todo esse emaranhado amorfo que chamamos (ir)realidade, pois em um tempo no qual as relações sociopolíticas se mostravam definidas através da dicotomia esquerda X direita, a narrativa parece reinstalar, através da ambiguidade do texto literário, a fragilidade desta estrutura de poder. O texto lança um ar de incerteza sobre uma época em que as certezas e o posicionamento ideológico e político são recorrentemente considerados estáticos. Apesar da ou até mesmo devido à “fantasticidade” do texto, o bordejamento desse “acontecimento fantasmagórico” se dá em uma espécie de vazio e o que parece avolumar-se, na verdade, são essas vidas da gente miúda da classe média baixa brasileira que têm, citando o próprio Ruffato, suas “mendigas mãos que misericordiam misérias” (RUFFATO, 2008a, p.48).

A estabilidade estética desta história em relação às estratégias do escrever literatura fantástica, em contraposição à “impureza”, “imperfeição” e pluralidade estética promovida pela observação macro dos cinco volumes como um todo pode dar uma medida do movimento pendular e desestabilizador que parece estar presente na literatura de Luiz Ruffato. Uma literatura que quer repensar estruturas políticas e ideológicas, mas, diferentemente do caminho convencionalmente seguido pelo suceder cronológico das escolas literárias, não pela tradição da ruptura, mas pelo jogo que trabalha tanto com o rompimento quanto com o não rompimento em relação às organizações estéticas prévias. Ao mesmo tempo em que se quer não romance, quer-se inserida na história do romance. Ao mesmo tempo em que almeja rompimento com o romance burguês, quer-se herdeira e manipuladora de todo o aprendizado que as diversas tendências que trabalharam com o gênero põem à mesa.

3.6 As fotografias em movimento no projetor literário

Conforme Flávia Cesarino Costa (2006), desde 1891, quando Thomas A. Edison inventou o quinetógrafo e o quinetoscópio, e mais tarde, com a famosa apresentação pública do cinematógrafo Lumière, o cinema se coloca como a arte de mostrar “fotografias em movimento” (*motion pictures*). Até o advento da tecnologia digital, era assim (e ainda é para muitos cineastas) que se colocava em movimento o famoso clichê “a magia do cinema”. Essa magia seria justamente fazer com que várias imagens fixas, as fotografias, pareçam uma imagem contínua e móvel. Essa brevíssima introdução sobre a técnica cinematográfica serve para fundamentarmos nossa ideia suplementar à analogia proposta por Cortázar em relação ao

conto. Mas antes, um esclarecimento. Não estamos utilizando o cinema aqui para afirmar, como Haroldo de Campos (2004), em texto escrito em 1964 sobre **Memórias sentimentais de João Miramar**, que se trata de uma “prosa cinematográfica”. Nossa perspectiva é distinta, como se verá, e a fotografia e sua projeção funcionarão simplesmente como uma espécie de leitura metafórica da forma em **Inferno provisório**, ao propor um suplemento à proposição de Cortázar.

Dois estão sendo os caminhos de análise desenvolvidos nesta tese: o da observação verticalizada, que privilegia as histórias em si mesmas, donas de seus traçados; e a horizontalizada (mas não homogeneizada), que considera essas histórias dentro do panorama mais amplo, o da obra como um todo e o de seu entorno. O contista argentino, ao propor a aproximação entre fotografia/conto e romance/cinema (a partir de agora usaremos filme, pois acreditamos termo mais apropriado para a nossa reflexão), em momento algum cita o fato de que o filme é, grosso modo, a sucessão de uma série de fotografias colocadas em movimento por um projetor. Na reflexão que propomos a **Inferno provisório**, podemos incluir mais uma ideia de movimento, a das histórias/contos (fotografias) que, colocados em projeção, oferecem-se como romance. A distinção entre fotografia/conto e filme/romance desapareceria. Eles, na verdade, seriam constituintes um do outro. A história curta explode seus limites semânticos assim como também o faz o romance. É na aglomeração dessas histórias que o romance se constitui. Nesse sentido, teríamos em **Inferno provisório** um “projetor literário”.

Encarado pela perspectiva teórica que aqui propomos, a do projetor literário, os textos, mais uma vez, poderiam ser pensados pelo viés da mobilidade. As histórias dos vários personagens que povoam os espaços dos fragmentos textuais já observadas (Hélia, Caburé, Guto, Simão, Mirim...) mostram como são múltiplas as trajetórias e como a linearidade do tempo, como a queria a modernidade, não ocorre de maneira simples. Em um livro de contos convencional – na falta de termo mais apropriado –, não haveria a necessidade de fazer com que as histórias se entrecruzassem, que houvesse inter-relações entre os personagens e as situações narradas nos diferentes contos. Mas da maneira como **Inferno provisório** é organizado, essas histórias que podem, se assim desejar o leitor, ser lidas como fechadas em si próprias, donas de uma unicidade que as sustenta, permitiriam outra relação, ou melhor, a relação entre as trajetórias seria a própria natureza dessas histórias, sem, entretanto, nunca abandonarem sua própria individualidade. Para Doreen Massey (2004), é necessário repensarmos o espaço, ou, melhor, imaginarmos o espaço diferentemente de como o imaginamos hoje. Ele não pode representar a fixidez em oposição ao movimento atribuído ao tempo. A geógrafa propõe que, diferentemente dessa proposta convencional, o espaço seja

imaginado em relação não à sua suposta fixidez, mas, sim, em relação à sua mobilidade. Para firmar sua posição, Massey estabelece três proposições sobre como o espaço pode ser conceitualizado.

1. O espaço é um produto de inter-relações. Ele é constituído através de inter-relações, desde a imensidão do global até o intimamente pequeno (...)
2. O espaço é a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade; é a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; é a esfera da possibilidade da existência de mais de uma voz. Sem espaço não há multiplicidade; sem multiplicidade, não há espaço. Se o espaço é indiscutivelmente produto de inter-relações, então isto deve implicar na existência da pluralidade (...)
3. Finalmente, e precisamente *porque* o espaço é o produto de relações-entre, relações que são práticas materiais necessariamente embutidas *que precisam ser efetivadas*, ele está sempre num processo de devir, está sempre sendo feito – nunca está finalizado, nunca se encontra fechado. (MASSEY, 2004, p.8)

Inferno provisório apresenta-se como um grande espaço de promoção das inter-relações, as quais são estabelecidas por personagens em migração por diversos espaços, da rural Rodeiro até a cosmopolita São Paulo, passando por Guarapari, Belo Horizonte, Muriaé e até mesmo Nova Iorque, entre tantas outras localidades. São também inter-relações entre objetos culturais que perambulam “fisicamente” pela obra e “imaginariamente” no pensamento dos personagens – como as revistas citadas no item “Solução e a Fantasia como *Escape*” e a relação da história “Era uma vez” com vários intertextos contraculturais, em especial com o Pink Floyd (a ser trabalhada no item a seguir), para citar apenas 2 exemplos. Temos ainda a inter-relação entre vários personagens de diversas histórias; entre as estéticas – naturalista, fantástica, por exemplo, como já mostramos, e outras que serão trabalhadas mais adiante –; entre tempos; e tantas outras. Entendemos que possa parecer contraditória a relação que propomos entre o “projeto literário” e a inter-relação da teoria espacial da teórica inglesa, pois o projetor literário, na medida em que coloca em movimento uma “tira de fotografias”, levaria sempre ao mesmo final, portanto a característica do espaço como eterno devir, conforme sugerida por Massey, estaria comprometida, porém ela nos parece perfeitamente possível se vistas justamente pelo “entendimento *relacional* do mundo” (MASSEY, 2004, p.9). As fotografias que compõem a obra, por mais que funcionem individualmente, quando observadas pelo viés do projeto literário, pluralizam as trajetórias e as põem em diálogo. Personagens saltitam entre histórias dentro do mesmo volume e, ainda, entre os vários volumes. O que teríamos explicitado em **Inferno provisório**, portanto, seria “uma pluralidade de trajetórias, uma simultaneidade de histórias-até-agora.” (MASSEY, 2008, p.33).

Através das múltiplas e plurais individualidades, mesmo que o recorte social efetuado pelo autor seja o “universo (...) do trabalhador urbano, os sonhos e pesadelos da classe média

baixa, esse recorte social indefinido, com todos os seus preconceitos e toda a sua tragédia.” (RUFFATO, 2008b, p.320), o texto mostra que os caminhos e as trajetórias não estão pré-estabelecidos numa linha temporal ascendente de desenvolvimento como propunha a ideia moderna. Ao contrário, ou melhor, diferentemente disso, teríamos mesmo a heterogeneidade como característica fundamental do espaço, que é caracterizado por suas relações. Porém, paradoxalmente, isso não bloquearia a possibilidade de superação de limites por parte do indivíduo. Vimos a murificação e a circularidade em itens anteriores, a impossibilidade e a possibilidade de “ascensão” social e melhora de condições de sobrevivência dos cidadãos. Essa multiplicidade de trajetórias individuais, como já mostramos em fragmentos anteriores desta tese, pode ser lida metonimicamente, fazendo-nos pensar na trajetória do próprio espaço imaginado chamado Brasil. Pensá-lo pelo viés das relações que se estabelecem, do percurso pautado não pela avenida pavimentada pela qual outras nações “desenvolveram-se” e por isso estariam apenas adiantadas temporalmente no que se refere à essa trajetória. O que se tem, na verdade, é a abertura do futuro não como solução, mas como algo sempre em devir, pois as possibilidades de inter-relações nunca estão totalmente estabelecidas, há sempre outras inabituais relações possíveis.

Os fotogramas do projetor literário assumem um sentido de lugar diferente daquele idealizado pelo modelo mental moderno. Massey (2000) propõe também que repensemos a maneira como vemos os lugares. Para ela, devemos romper com a noção, idealizada, de uma época em que os lugares eram – supostamente – habitados por comunidades coerentes e homogêneas.

(...) o que dá a um lugar sua especificidade não é uma história longa e internalizada, mas o fato de que ele se constrói a partir de uma constelação particular de relações sociais, que se encontram e se entrelaçam num *locus* particular. (...) Trata-se, na verdade, de um lugar de *encontro*. (MASSEY, 2000, p.184)

Assim, abalam-se as estruturas fronteiriças dos lugares e é possível imaginá-los como “momentos articulados em redes de relações e entendimentos sociais” (MASSEY, 2000, p.184) – e, incluiríamos na proposta dela, também os “desentendimentos” sociais. O lugar, portanto, só poderia ser construído a partir das suas relações com outros lugares. Sendo assim, faz-se necessário voltar ao nosso projetor literário, aquele que põe em movimento as diversas fotografias, que poderiam ser contestadas como espaços fechados, minados, portanto, de seu caráter relacional. Entretanto, essas fotografias, como propomos, seriam lugares com caráter extrovertido, com a consciência de só existir “em relação a”. O projetor literário teria, no

mínimo, uma dupla organização: a da multiplicidade das trajetórias que se sustentam como fotografias (contos) que, mesmo nessa concepção, mantêm seu valor de extroversão, tendo em vista que explodem semanticamente o simples tema narrado; mas que, quando em movimento de projeção, faz com que essas mesmas fotografias, paradoxalmente, caminhem de um passado para um futuro, com a diferença de que, agora, esse futuro não está predeterminado, está, antes, aberto para a pluralidade de possibilidades. Ruffato, nesse sentido, deixa filetes de utopia transparecerem em seu texto, na medida em que assume sua postura de cronista benjaminiano e põe à vista os escombros deixados pela explosão do *continuum* da história.

Vale ressaltar que, no ato de leitura de **Inferno provisório**, o leitor pode tornar-se o montador dessas histórias e transitar por elas sincronicamente, diacronicamente, em *flashbacks*, etc. As opções disponíveis para o leitor têm relação direta com as escolhas que também se abriam para alguns personagens, como procuramos mostrar no item “Circularização”, tema ao qual ainda retornaremos na conclusão.

Para darmos continuidade à nossa trajetória pela obra, analisemos mais uma desfronteirização do texto de Ruffato, ainda em diálogo com a inter-relação constituinte do espaço. No item a seguir, trabalharemos uma parte importante de **Inferno provisório**, o intertexto, por meio não da análise exaustiva das milhares de referências utilizadas na tessitura do texto, mas a partir de uma mirada mais verticalizada sobre um desses intertextos.

3.7 Trajetórias múltiplas e perambulações espaciais

Para colocarmos em movimento essa pesquisa intertextual em **Inferno provisório**, novamente, a voz do personagem Luiz Gustavo, ou Guto, será utilizada como uma das estratégias literárias do texto a ser analisada. Vale lembrar que ele é o protagonista da primeira história d’**O livro das impossibilidades** – “Era uma vez” – e sai de Cataguases com o pai para visitar a madrinha e sua família que há muito tinham migrado para São Paulo. Esses moradores da periferia de São Paulo recebem Guto e seu pai em sua casa e então se estabelece o confronto entre “os sonhos da saída com a realidade conquistada à custa de muitas ilusões.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.85).

Na metrópole, Guto choca-se com as diferenças culturais entre o mundo de Cataguases e as crenças na cidade de São Paulo, simbolizadas por suas relações com seus primos, Natália e Nílson. O protagonista da história sente-se sem lugar. Veste-se, comporta-se estranhamente, com crenças estranhas àquele espaço, conforme já apontado no item “Era Uma Vez Uma Fábula” desta tese. Diferentemente de várias histórias que compõem os outros volumes de

Inferno provisório, sabemos que, em “Era uma vez”, por uma indicação no início do texto, a história se passa “numa data qualquer de 1976 (...)” (RUFFATO, 2008a, p.15). O primo de Guto, Nílson, e seus colegas são jovens que vivem em um Brasil onde produtos da chamada contracultura – talvez tardia no nosso país – compõem seus imaginários. São várias as referências a essas representações artísticas que, juntamente com a proliferação do uso de drogas, pelo menos do ponto de vista de Theodore Roszak (1972), tiveram uma influência alienante na juventude de então. Nílson e seus amigos, por exemplo, são garotos sem perspectivas e que sempre se agrupam em um local abandonado – “(...) um porão escuro (...), no cômodo, mofo e ranço de cigarro. Espalhadas sobre o chão-de-cimento grosso, guimbas recentes e antigas.” (RUFFATO, 2008a, p.40, 41). Local em ruínas que, simbolicamente, marcaria os jovens como sujeitos prematuramente inseridos em um processo de ruína social.

Muitas são as referências à moda e à música do referido movimento cultural: *The Who*, *Thin Lizzy*, *Deep Purple*, *Scorpions*, etc. Um dos colegas de Nílson, por exemplo, se autointitula Jimmy, referência ao guitarrista Jimmy Page, da banda britânica de *hard rock* Led Zeppelin, ícone dos anos 70.

Antes de chegar à construção de sentidos advindos da história de Guto na narrativa, importa discorrer sobre a contracultura, com a ajuda de Antonio Renato Henriques, que afirma:

(...) se para Gramsci coexistem duas culturas numa mesma sociedade (uma dominante e a outra sufocada, para Marcuse a asfixia foi de tal ordem que existe hoje, a nível das (*sic*) classes sociais, apenas a cultura dominante. O proletariado assumiu os valores da burguesia, deixou de ser força revolucionária, sonha em subir na vida e viver aburguesadamente. Porém, restam as minorias desfavorecidas, que não havendo ainda compactuado com o poder dominante, preservam em seus valores uma oposição ao que está estabelecido, se configurando como uma autêntica força revolucionária. Esta oposição à cultura ocidental vigente chamou-se contracultura. (HENRIQUES, 1990, p.404)

Apesar de soar datada, e ainda que tenhamos ciência, hoje, de que seria simplista tratar as diferenças culturais de maneira dicotômica como proposto por Henriques (1990), o texto nos ajuda a pensar uma das facetas da intertextualidade contracultural presente em **O Livro das impossibilidades**. Trata-se de uma cultura do sujeito marginalizado, fora da cultura dominante, analogicamente oriunda da rua, que almeja romper com os padrões sociais vigentes e que, aparentemente, interfere esteticamente nos produtos culturais produzidos no meio desse turbilhão revolucionário. De que maneira essa migração intertextual – musical e contracultural – pode nos ajudar a pensar a tessitura literária do livro em análise?

Vejamos antes o que escreve o professor Henriques sobre a música do momento:

O Rock and Roll, devido a sua pobreza musical e por ser essencialmente ritmo, buscou se enriquecer unindo-se a outras formas musicais. Surge o *hard rock*, o *rock blues*, o *country rock*, usa-se letras românticas e políticas, a melodia se torna quase erudita, quase oriental, quase latina, experimental, etc. Esta trajetória passou por vários nomes: Jimi Hendrix, Janis Joplin, James Taylor, Simon and Garfunkel, Joan Baez, Pinck (*sic*) Floyd, Bob Dylan e os Beatles. (HENRIQUES, 1990, p.405)

O rock (seja *hard rock*, seja *blues/country rock*, seja *rock progressivo*, etc.) tornou-se a música contracultural por excelência e uma das bandas citadas por Henriques (1990), a Pink Floyd, uma das mais importantes do movimento, está intimamente ligada à tessitura do quarto volume do **Inferno provisório**.

Na última história do livro, “Zezé & Dinim”, após um capítulo inicial sem título, sequenciam-se 21 outros capítulos – enumerados de 0 a 20. Os títulos dos capítulos 1 a 20 são todos traduções livres dos títulos dos 20 álbuns lançados pela banda no decorrer de sua carreira. Para Stuart Laing (1993), o Pink Floyd e também The Beatles “foram pioneiros no uso de música concreta de vanguarda, forma clássica, orquestração, efeitos sonoros, instrumentação jazzística, ciclos musicais complexos e outros métodos para explorar novos territórios.” (LAING, 1993, p.01).¹⁸ Há, na musicalidade da banda, portanto, uma intenção experimentalista que difere do rock convencional de três acordes e traz para as composições uma hibridização estética que coloca sua música num lugar de “desrotularização”. A diferenciação temporal e rítmica proposta pela música do conjunto inglês, ao ser inserida como movimento de intertextualidade, amplifica possibilidades de leitura do texto de Ruffato, que busca repensar as formas tradicionais do romance burguês. A intertextualidade da inserção das referências contraculturais, em especial do Pink Floyd, dialoga com essa proposta de relativização do tempo cronológico e linear e com o ritmo narrativo também almejado na escrita.

Discursos do narrador e dos personagens se atropelam como numa possível utilização atual de técnicas *beatnik* como o *cut-up*, por exemplo. Mais uma referência à contracultura. Tais recursos, bem como rimas e aliterações salpicadas no decorrer das histórias, além de outros recursos rítmicos, como quebras sintáticas, criam ruídos e um andamento não linear da escrita literária, possibilitando uma aproximação entre a organização textual do texto de Ruffato e a atonalidade/quebra temporal/desconexão rítmica de composições presentes em alguns dos álbuns do Pink Floyd. Em certos momentos, Ruffato faz uso de frases que se

¹⁸ were prime movers using avant-garde musique concrete, classical form, orchestration, sound effects, jazzy instrumentation, complex song cycles and other methods to explore new territory.

chocam sem a menor concordância sintática; o que nos faz distinguir uma frase da outra, sem que nos percamos completamente na leitura do texto, é apenas a alteração tipográfica.

(...) desafastando engraçadinhos que, !ôôôôôôôô! nas frinchas do mal-ajambrado fraldão improvisado do lençol branco-encardido exploraram seu rabo com o indicador, !êêêêêê!, *quê que isso?, porra!, Merda!, quê que isso?, caralho!*, estatelado no chão, cotovelos e joelhos esfolados. (RUFFATO, 2008a, p.94)

tudo:empregocasaescolacolegasmãefamiliasossego:tudo (RUFFATO, 2008a, p.99)

No primeiro excerto, Matias, um sujeito fantasiado de bebê e completamente embriagado, é “molestado” por foliões. Vozes se acotovelam e se entrecortam em um desritmado samba de bloco de carnaval. São perceptíveis, graças aos recursos tipográficos utilizados pelo autor, a voz de um narrador, a do próprio Matias, além do coro de coadjuvantes que preenche a cena. Os discursos são expostos descoordenadamente, aproximando o discurso literário de um amontoado ruidoso.

Já na segunda citação, o discurso assume-se como ruído, inclusive, podendo ser visto como semanticamente vazio. Apesar de ser perceptível o encadeamento de palavras dicionarizadas (emprego, casa, escola, colegas, mãe, família, sossego), a simples supressão dos espaços entre elas faz com que percam sua identidade dicionarizada e tornem-se uma enorme palavra outra, na verdade, um ruído. Ainda que abordá-las como palavras separadas seja uma possibilidade, o ritmo “convencional” de leitura é alterado. Dissonâncias discursivas, aceleração/descompasso rítmico e ruído, características acentuadas e ampliadas através da leitura intertextual pela utilização, na composição do texto, das referências à banda inglesa Pink Floyd, pois esta também utiliza recursos similares em sua tessitura musical. Obviamente, tais recursos não são meros exercícios de virtuosismo intertextual e veremos que há desdobramentos sócio-políticos que daí podem ser desdobrados.

Primeiro, o descompasso rítmico (obviamente apenas um recurso dentre os diversos utilizados pelo autor) condiz com a proposta previamente mencionada de descronologização temporal e, por conseguinte, de tentativa de rompimento com uma causalidade que levaria, de acordo com o *zeitgeist* moderno, ao rompimento com a própria estrutura do romance.

Segundo, além do descompasso temporal, mas ainda pensando temporalmente, esse ruído dialógico entre texto literário e texto musical contracultural aproximar-se-ia de um estado social em ruínas. Um espaço de escombros (cf. Benjamin e seu “Angelus Novus”, 1985). O ruído sonoro do Pink Floyd, juntamente com a ruína textual, aponta para uma perda do *continnum* da história. O ruído como ruína. O romance como forma arruinada. Além de história a contrapelo, uma não história, que privilegia os fragmentos, a vida cotidiana.

Como no capítulo em que tratamos do movimento identitário dos personagens, aqui também o texto parece se submeter a uma contradição. Se a tessitura identitária apresenta tanto trajetórias arruinadas quanto outras menos trágicas, pluralizando a coletividade que compõe o romance, privilegiando, por meio de uma “pseudoparadoxalidade”, a complexidade do tecido literário, também no aspecto estético nos deparamos com arranjo similar. Ao mesmo tempo em que sugere a ruptura com relação ao romance burguês por meio da organização das histórias em fragmentos, ruínas e arritmias, da não utilização, por exemplo, de grandes protagonistas e heróis, se a obra for observada como um todo, não é difícil perceber o encadeamento temporal “lógico” que vai dos anos 50 do século passado ao início do XXI. Até mesmo em unidades menores é possível verificarmos esse encadeamento que poderíamos chamar de convencional. Por exemplo, **O livro das impossibilidades** parece trabalhar dentro de um conjunto cronológico linear já que é possível apreender linearmente a história de vários dos personagens. A própria utilização, em “Zezé & Dinim” (terceira história de **O livro das impossibilidades**), das datas de lançamento dos discos do Pink Floyd marca o tempo linear através do qual o leitor pode acompanhar suas trajetórias da infância à vida adulta. Assim, o próprio destino dos personagens parece traçado a partir, também, de relações de causa e efeito. Como pode, então, o texto querer romper com a “grande história” com a “história oficial”? Essa proposta estética realmente consegue efetuar tal rompimento? Como poderiam (se é que o fazem) estruturas antagônicas do pensamento filosófico contemporâneo coabitarem o mesmo projeto literário?

A musicalidade harmoniosa migra em direção ao ruído tresloucado, à própria ruína, o que nos leva a um movimento de recuo à primeira história d’**O livro das impossibilidades**, “Era uma vez”, aquela que tem Guto como protagonista. Guto “tanto bisbilhotou que, poeirento, descaído sobre o catálogo-de-telefone, revelou-se um livro, capa dura, figuras entremeando as páginas, *Os últimos dias de Pompéia*, Lord Bulwer Lytton” (RUFFATO, 2008a, p.33). A identificação do personagem não é com seus consanguíneos e sim com o livro.

Propositadamente, esse livro nos remete a mais uma menção não só à música do Pink Floyd, mas a um de seus produtos audiovisuais. Em 1971, é lançado o filme **Live at Pompeii**, gravado nas ruínas da conhecida cidade italiana devastada pela erupção do vulcão Vesúvio. Nesse filme, há um diálogo entre a tecnologia e a tradição, entre a forma clássica em ruína e a sonoridade que se apropria dessa tradição e a transforma. Ele é aberto, após quase dois minutos de tela em *black*, por imagens de uma cidade em ruínas e completamente abandonada

(fig. 1). Em seguida, todo um aparato tecnológico para a execução do som e a gravação do audiovisual é montado em uma arena também em ruínas (fig. 2).

Figura 1 - Cena de Live at Pompeii



Fonte: MABEN. Adrian. 1971.

Figura 2 - Cena de Live at Pompeii



Fonte: MABEN, Adrian, 1971.

É possível aproximarmos os espaços arruinados presentes por todo o **Inferno provisório** – “Na sala, baixa, úmida, minúscula (...); A casa seteanã, mais apertada que a que habitavam no Beira-Rio, escura, apnéica, provocava engulhos.” (RUFFATO, 2008a, p.24, 28) “mundaréu de casebres, amianto escorando paredes costelas à mostra, folhas-de-alumínio acobertando chapiscos de cimento, ruas descalças, recortadas em veios de esgoto, nuas de árvores (...) (RUFFATO, 2005b, p.191) – aos espaços arruinados da Pompeia arrasada pelo vulcão Vesúvio. Esse espaço deserto é preenchido, no decorrer do filme, por esses sujeitos, sua musicalidade e sua tecnologia. O espaço que se constituía como um não espaço, através de sua reocupação, é reapropriado pelos músicos e pela equipe técnica que ali se instalam para a produção do filme. Aquele espaço da antiguidade é reorganizado por uma modernidade tecnológica que o modifica, transforma e ressignifica. A mescla entre tradição e tecnologia transforma as ruínas em algo outro, não mais a própria tradição, mas ela ali também se fazendo presente.

De certa maneira, assim também parece querer operar Ruffato. Ele se apodera de um espaço de expressão tradicional, o romance, e o reorganiza formalmente, dando visibilidade a personagens, tempos e espaços possivelmente esquecidos pela literatura brasileira. Obviamente o romance, em sua trajetória, recorrentemente tem passado por alterações, e Ruffato, se por um lado tenta romper com uma tradição, se insere em outra, a que trabalha criticamente com a forma do romance burguês, muito, também, em vista da matéria narrada em suas histórias. Provavelmente, um dos mais importantes aspectos dessa empreitada

chamada **Inferno provisório** esteja justamente em não se colocar como ruptura, em se estabelecer como um movimento que seja capaz, ao mesmo tempo, de, utilizando essa tradição, revisitar uma estética romanesca que a sustenta. Muito mais que ruptura, uma lógica do diálogo, como afirma Giddens (2002), uma relação não tradicional com a tradição.

Assim como as ruínas do espaço geográfico, há também as ruínas dos espaços internos dos personagens. Nessa relação – lembrando as reflexões de Milton Santos (1997) sobre o tema –, o espaço se configura a partir das relações entre os espaços geográficos, os percorridos por ruínas temporais e por personagens arruinados em sua falta de perspectiva, mas também por personagens como Mirim, que é capaz de sorrir ao final da vida e palavrar bem-te-vi; como a senhora de “Haveres” (última história de **Vista parcial da noite**) que, apesar de tanto sofrer no decorrer da vida, consegue gargalhar ao telefone com a filha. “Gargalhava” (RUFFATO, 2006a, p.154) é, inclusive, a última palavra que compõe o terceiro volume de **Inferno provisório**. Terminar o livro com o verbo gargalhar desestabiliza o pessimismo manifesto em várias das histórias que compõem **Vista parcial da noite**, um livro que desfila personagens suicidas, assassinos dos próprios filhos, sujeitos que optam por se animalizar no ambiente rural, etc. Além disso, a opção pelo pretérito imperfeito pode dizer muito sobre a cena, pois dá uma ideia maior de continuidade do que se fosse utilizado o pretérito perfeito. A imperfectibilidade do passado como possibilidade de felicidade futura. Para além do tom único de ruína, Ruffato aponta para alguns momentos de conquistas; se a história não caminha utopicamente como um todo, fragmentos dela são passíveis de atingir a superação de limites. Assim como o filme/música do Pink Floyd utilizado como intertexto da história de Zezé e Dinim mescla atonalidades e melodias harmoniosas, também os personagens de Ruffato estão submetidos a melodias e ruínas literárias.

Não por acaso, logo após a abertura do filme acima mencionada, as imagens que se seguem em **Live at Pompeii** mostram pinturas e esculturas que tanto remetem o espectador à dor, ao sofrimento, à raiva (fig. 3, 4) quando ao deleite, à paz (fig. 5, 6); sentimentos ora separados, ora juntos na mesma imagem (fig. 7, 8).

Figura 3 - Cena de Live at Pompeii



Fonte: MABEN, Adrian, 1971.

Figura 4 - Cena de Live at Pompeii



Fonte: MABEN, Adrian, 1971.

Figura 5 - Cena de Live at Pompeii



Fonte: MABEN, Adrian, 1971.

Figura 6 - Cena de Live at Pompeii



Fonte: MABEN, Adrian, 1971.

Figura 7 - Cena de Live at Pompeii



Fonte: MABEN, Adrian, 1971.

Figura 8 - Cena de Live at Pompeii



Fonte: MABEN, Adrian, 1971.

Assim como nas imagens que se sucedem no filme, também em **Inferno provisório** parecem suceder histórias de fracassos e conquistas, porém, mais que sucessão, propõe-se a sua imbricação.

Em outra cena do filme, durante a execução da música “*Set the controls for the heart of the sun*” (http://www.youtube.com/watch?v=v5_0iZQ-TuA), há uma ruptura rítmica em relação ao início da canção, que tem como frase principal a condução de um *groove* de bateria que, aos poucos, vai tendo seu andamento acelerado até romper-se por completo. Após o cessar dos tambores e da frase de contrabaixo/guitarra que serve como tema/mote, a música prioriza os sons dos teclados e, a partir de então, atrás da silhueta do tecladista, alternam-se imagens dos “habitantes” do “Jardim dos Fugitivos”¹⁹ (fig. 9).

Figura 9 - Cena de Live at Pompeii



Fonte: MABEN, Adrian, 1971.

De certa maneira, são também assim trabalhados vários dos personagens em **Inferno provisório**, personagens que não se encontram quando migram para fora de Cataguases e que perdem a possibilidade de se reencontrarem, mesmo quando retornam. São como os sujeitos cristalizados no “Jardim dos Fugitivos”, em Pompeia. Personagens sem rosto que, na tentativa de fugirem da catástrofe vulcânica, foram soterrados, porém resistem e suas silhuetas até hoje podem ser percebidas no chão das ruas da antiga cidade, silhuetas “desfaceadas”. A impossibilidade de se ver os rostos das pessoas estaria relacionada não à falta de identidade

¹⁹ Em 79 d. C., a cidade de Pompeia foi destruída por uma furiosa erupção do Vesúvio. Cinzas e lama moldaram alguns cadáveres, o que permitiu que fossem encontrados da maneira como foram mortos. “Jardim dos fugitivos” é o nome dado a um grupo desses cadáveres.

desses personagens, como uma primeira leitura pode propor, mas à coletividade proposta em no texto literário.

O texto de Ruffato, utilizando-se “de gêneros discursivos diversos, deslocando-os, embaralhando-os” (WALTY, 2007, p.64), se apresenta em fragmentos, em ruínas e, a partir desses fragmentos, eclode. O escritor trabalha com um olhar voltado para a tradicional série literária brasileira (por exemplo, temáticas da migração e a tensão entre o rural e o urbano, violência e exclusão, ditadura militar, etc.) e outro para o nebuloso campo do experimentalismo – que, paradoxalmente, como nos ensinou Octavio Paz (1984), também possui sua tradição. Entretanto, parece fazer com que cada bocado de texto se sustente em si mesmo, deixando rizomáticos fios que se alastram e que podem se entrelaçar em outros, o que deixa sempre aberta a leitura, que se revela, também ela, um processo/ato migratório.

A migração estética do romance nos traz para esta forma desfronteiriça, amórfica, hipertextual, com a qual Ruffato compõe essa saga que desafia o leitor. O diálogo com outras formas e tradições culturais e com a própria contracultura, tão estigmatizada no decorrer da história, pode simbolizar uma desesperada vontade dessa literatura de romper – através do diálogo com e não da repulsa em relação às formas passadas – com paradigmas sociais, estéticos, culturais, de encenar sua consciência contemporânea de que “o presente só é experimentado como um encontro falho, um ‘ainda não’ ou um ‘já era’ (...)” (SCHØLLHAMMER, p.12). Uma literatura que anseia borrar a utópica ideia de progresso, e que, ainda assim, assume sua vontade de interferência e movimento.

4 UM MOVIMENTO POR MOMENTOS ENUNCIATIVOS A PARTIR DAS “IMPERFEIÇÕES” ESTÉTICAS

How can I be lost if I've got nowhere to go?
Metallica
(...) *os entalados estados de sítio brasileiros (...)*
João Antônio

Assim como são plurais as trajetórias das várias estórias-até-agora (MASSEY, 2008) figuradas em **Inferno provisório**, também o são as aproximações entre a sua constituição temático-estética e tantos outros momentos dentro da série literária brasileira – pois é com alguns desses momentos que dialogaremos aqui, mesmo tendo consciência de que se trata de uma operação que poderia ser extrapolada para a série literária internacional.

Nossa primeira intenção para a construção deste capítulo era perceber a trajetória dialógica de Ruffato pela história da literatura brasileira, investigando as relações estabelecidas com, pelo menos, dois momentos enunciativos, o romance de 30, a partir das obras **Suor**, de Jorge Amado (1998) e **Vidas secas**, de Graciliano Ramos (2004), e com algumas manifestações da literatura das décadas de 60/70. Entretanto, tal empreitada se mostrou muito volumosa e, para tratarmos dela, seria necessária uma tese e não apenas um capítulo. Porém, as leituras feitas com esse intuito de aproximação acabaram nos apontando um distinto caminho que também se mostrou bastante profícuo do ponto de vista hermenêutico e é por ele que transitaremos.

Poderíamos iniciar nosso trabalho pela abordagem das citações óbvias salpicadas por Ruffato ao longo de toda a obra, entretanto, optamos por promover um diálogo com a série literária que acontecerá pelo que aqui chamaremos de momentos enunciativos – estratégias temático-estéticas de distintos momentos da nossa história literária reapropriadas em **Inferno provisório**. E são variadas as possibilidades de leitura, principalmente pela pluralidade de gêneros que já viemos apontando como uma das características componentes da obra em análise.

A aproximação poderia ser em relação, por exemplo, ao romantismo de Alencar, tendo em vista a “dica” escancarada dada por Ruffato ao parafrasear o título da autobiografia do escritor cearense e escrever o texto que já citamos, “Até aqui, tudo bem! Como e porque sou romancista – versão século 21”. Além disso, temos, em “O alemão e a puria” (quinta história de **Mamma, son tanto felice**) – uma narrativa que conta a história de uma índia casada com um estrangeiro, casal que reside no Beco do Zé Pinto –, uma espécie de Iracema às avessas, urbana, construída na figura da personagem casada com Donato Spinelli, intitulada

simplesmente pura. Além da história de amor entre a índia e o estrangeiro, o tom de exagero emocional que caracteriza o primeiro parágrafo da narrativa também ofereceria elos com o romance romântico: “Um relâmpago rabiscou o quadro negro da madrugada, o trovão estilhaçou o cristal de silêncio daquele dezembro suarento.” (RUFFATO, 2005a, p.109). As metáforas como “quadro negro-do-céu” e “cristal de silêncio” denunciariam esse caráter romântico do texto.

No entanto, é a questão do “trato do real” que nos incita, a partir da seguinte questão: como os textos do autor se inserem na série literária brasileira, tendo em vista a questão da “abordagem do real”? Para isso, trabalharemos com três textos: “Clara dos Anjos”, de autoria de Lima Barreto²⁰, “Maria de Jesus de Souza (perfume de gardênia)”, de João Antônio, e “Sorte teve a Sandra”, escrito, obviamente, por Luiz Ruffato. Porém, antes de colocarmos os textos em diálogo por esse viés, ainda que não seja nossa intenção aqui tentar propor uma sistematização da “história do realismo” na literatura brasileira, faz-se necessário discorrer sobre alguns momentos que marcaram a trajetória dessa tendência com o intuito de fundamentar o diálogo entre Ruffato e os momentos enunciativos com os quais propomos uma aproximação.

Poderíamos dizer que a vertente realista no Brasil teve início no século XIX e que, naquele momento, Realismo e Naturalismo interagiam e se confundiam. Para Afrânio Coutinho, o Realismo no país toma dois caminhos. O primeiro deles era composto “pelos problemas sociais, pelos temas urbanos, contemporâneos, pelos materiais comuns da vida cotidiana (...)” (COUTINHO, 1980, p.196). A segunda vertente seria a regionalista, que se voltava para a questão da cor local e que teria a Terra como principal personagem. Ambas as direções flertariam com o Naturalismo, na medida em que, filosoficamente, se submeteriam a uma teoria e em que, principalmente na vertente regionalista, “o pessimismo, o desencanto, a desesperança (...) levam facilmente à aceitação do determinismo geográfico e da inutilidade de uma luta inglória contra forças inelutáveis e irredutíveis, portanto o conduzindo à negação do livre-arbítrio.” (COUTINHO, Afrânio, 1980, p.196, 197). Nelson Werneck Sodré, como convicto marxista que era, vê o naturalismo como artificial em sua busca por retratar o real, principalmente pelo fato de tender em direção ao individual, caindo, assim, no escamoteamento dessa mesma realidade que tentava retratar, pois o que se avultava era o individual e não o social. A literatura realista do século XIX, no Brasil, abordada pelo prisma contemporâneo, é vista em sua tendência política de estabelecimento de um processo

²⁰ O texto com o qual trabalharemos aqui é o conto, publicado em **Histórias e sonhos**, e não o romance.

civilizatório e como forma de entender e formular as diferenças entre nossa sociedade e a europeia. Uma espécie de busca por autonomia estético-temática com intuito também da construção de um reconhecimento e fortalecimento de valores nacionais. Haveria uma hibridação entre político e estético. Existia a necessidade de organização, ordenação, categorização, observação neutra e experimentação. O romancista assume-se como observador e experimentador e se quer interventor na realidade por intermédio da ação. Caberia a ele revelar as irregularidades sociais a serem corrigidas e para isso se apegaria à ciência, educação e moralidade. Essas seriam algumas características estético-políticas da vertente Realista/Naturalista do século XIX. Mais do que isso, no entanto, o que nos interessa é realçar o conceito de realidade que move esse estilo. Trata-se da realidade vista como algo dado de antemão, a ser representada com a máxima fidelidade. Nesse conceito, muitas questões não são percebidas, como, por exemplo, a das relações de poder que desenham a realidade dada como referente.

Já no século XX, poder-se-ia dizer que havia, dentro mesmo do Modernismo, uma vertente mais voltada para o Realismo. Autores como Érico Veríssimo, Dionélio Machado e Lígia Fagundes Teles, por exemplo, preocupam-se com o registro da realidade à custa da observação de problemas e costumes da vida urbana da classe média, uma espécie de documentário urbano-social de cunho realista. Por outro lado, há o romance de 30, algo como um neonaturalismo, não determinista, mecanicista e positivista, que se valeria de uma ideologia política para configurar sua concepção de realidade e assim subvertê-la. Trata-se de uma espécie de realismo proletário de teor marxista, que se apodera da ficção para usá-la como arma de propaganda e ação políticas. Vale citar **Suor**, de Jorge Amado, como exemplo da vertente urbana desse Realismo. Muito importante é a vertente do romance regionalista nordestino de 30, que tem um discurso literário voltado para a seca, o latifúndio, entre outros temas nacionais. Uma literatura que tinha um projeto de nação e que pretendia atingi-lo através da exibição das mazelas sociais, para que fossem corrigidas no nível das relações sociais. Aí o conceito de realidade já não se limita à superfície da vida social, antes, busca dar conta das relações político-econômicas que a determinariam.

Nesse momento, uma importante questão que se colocava para o escritor era a complexa operação da figuração do outro. Luís Bueno (2006) explora tal questão a fundo em seu livro **Uma história do romance de 30**. Nele, a partir de uma reflexão de Mário de Andrade, Bueno afirma ser o fracassado o personagem que predomina na produção literária do período. A essa figura estaria atrelada uma das mais importantes questões em se tratando de literatura: como narrar o outro? O problema é avultado por Luís Bueno em sua reflexão.

Como falar em nome do outro, ou mesmo para o outro? Afinal, o intelectual que escreve o romance de 30 não vem das camadas mais baixas da população e, ao tratar da vida proletária sempre fala de um outro. Como falar do outro? Com que autoridade? (BUENO, 2006, p.244)

Apesar de problemático o estopim que desencadeia a reflexão de Bueno – o pertencimento de classe como pré-requisito para se obter autorização para figurar o outro –, trata-se de uma questão tão importante que se liga não unicamente àquilo que se narra, mas também ao como se narra, um problema onipresente para o escritor e, sobre ele, diz Bosi:

Cruzado por dentro o limiar do tema, é necessário conhecer o registro a que vai ser submetida a matéria: se realista documental, se realista crítico, se intimista na esfera do eu (memorialista), se intimista na esfera do Id (onírico, visionário, fantástico), se experimental no nível do trabalho lingüístico e, nesse caso, centrífugo e, à primeira vista, atemático. (BOSI, 2006, p.9)

Como narrar esse personagem que se configura como o outro seria ponto fulcral na proposta narrativa do romance de 30 e é também uma questão abordada por Lima Barreto, João Antônio e Luiz Ruffato, os autores cujos textos serão colocados em diálogo mais adiante neste capítulo. Como distanciar o discurso do intelectual daquele produzido por esse outro “narrativizado”? Deveria mesmo existir esse distanciamento de tom lingüístico? Como organizar a matéria literária para que ela opere esse distanciamento, ou não, entre os diversos discursos? Questões já presentes para Lima Barreto, antes mesmo de se colocar para o romance de 30. Essa questão da figuração do outro, tão importante na reflexão de Luís Bueno, será retomada mais adiante quando operarmos o movimento dialógico entre os textos mencionados acima.

Uma nova reviravolta realista nas letras brasileiras ocorre nas décadas de 60 e 70 e nos interessa particularmente. Naquele momento, duas das mais importantes vertentes do período ganham destaque, aquela que opta pela vida marginal, ou dos marginalizados, e aquela de cunho libertário em relação ao regime militar então vigente no país. A violência urbana assume posição protagonista em vários dos textos da época. Segundo Schøllhammer:

Nesta perspectiva, o autor urbano se inscreve numa ambição literária mais ampla, em que procura um *transrealismo* – expressão do real além da realidade – que dê conta de uma nova experiência social urbana e, para esse fim, precisa revitalizar a linguagem poética, transgredindo as barreiras proibitivas da significação. (SCHØLLHAMMER, 2000, p.248, 249)

Tratar-se-ia, na proposta do teórico, da ressimbolização da violência; o transrealismo como um momento de fusão entre a experiência sensível da realidade e a consciência do sujeito²¹. Sobre os textos do período, dois importantes teóricos da literatura brasileira concordam; Alfredo Bosi (2006) adjetiva os textos da época de “brutalistas” e Antônio Candido escreve o seguinte:

João Antônio publicou em 1963 a vigorosa coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*; mas a sua obra-prima (e obra-prima em nossa ficção) é o conto longo “Paulinho Perna-Torta”, de 1965. Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição.

Esta espécie de ultra-realismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca (estréia em 1963). Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na seqüência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 1989, p.211)

Os dois autores destacados por Antonio Candido, João Antônio e Rubem Fonseca, nos interessam, na medida em que serviriam dialogicamente para se pensar **Inferno provisório**, sua organização literária e seu movimento pela história das nossas letras, pelo viés do “trato do real”. Segundo os críticos, estaríamos diante de textos “brutalistas” e calcados em um “realismo feroz”. Mas seria mesmo adequado enquadrar a obra de Ruffato a partir desses conceitos?

Antes de partirmos, então, para a principal reflexão deste capítulo, que é a aproximação das três personagens femininas mencionadas anteriormente, tracemos um diálogo breve entre Rubem Fonseca e Luiz Ruffato, pois assim é a aproximação entre os dois escritores mineiros, fugaz, porém importante e bastante significativa. A violência “em primeiro plano”, explicitada por Rubem Fonseca em boa parte de seus textos, não nos parece ser a tônica da obra de Ruffato. Não há, em **Inferno provisório**, espaço para as atrocidades de alguns personagens de Rubem Fonseca que, em “Feliz ano novo”, por exemplo, atiram em pessoas com uma arma de calibre doze apenas para confirmarem se o disparo seria realmente capaz de grudar um ser humano na parede.

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede?
Ele se encostou na parede.

²¹ Ver que para Schøllhammer, o conceito de realidade se distingue daquele de real e já passa pela ideia de construção simbólica, resultante das relações dos homens com a natureza e com os outros homens.

Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho pra cá. Aí. Muito Obrigado.

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava pra colocar um panetone.

Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma. (FONSECA, 1994, p.370)

Quando retornam para casa, os companheiros de crime do texto de Fonseca festejam, bebendo e comendo o que roubaram dos “granfas” (FONSECA, 1994, p.365). Não acreditamos que o conto “Feliz ano novo” seja um texto que se coloque como um mero denunciador da crueldade da ação do criminoso, pois há uma problematização do estatuto das relações sociais apontada por outras marcas do texto, como a falta de escolaridade, o lugar do sujeito na sociedade de consumo, a fome, etc.²²

Quando, em **Inferno provisório**, há a narração de cenas violentas, elas são geralmente mais veladas e apenas referidas por vozes de narradores que as distanciam, o que não retiraria sua intensidade. Seria, pois, diferente da crueldade, da brutalidade e ferocidade dos atos dos personagens de Fonseca acima mencionados, que agem emoldurados por uma narrativa que se aproxima do chamado “realismo de choque”, o qual, segundo Schøllhammer, é

um realismo “extremo” que procura expressar os eventos com a menor intervenção e mediação simbólica e provoca fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror. Ou seja, a obra se torna referencial ou “real” nesta perspectiva na medida em que consiga provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão. A antiga utopia romântica de uma obra que se torna vida e uma vida que se converte em obra reaparece aqui em seu aspecto sinistro tocando no limite entre vida e morte. (SCHØLLHAMMER, 2012, p.133)

Os textos de **Inferno provisório** parecem afastar-se dessa narrativa em que predomina a primeira pessoa – que mostra o quão serenos tais personagens estariam em relação aos atos que cometem, pois tratar-se-ia “apenas” de uma espécie de acerto de contas com um universo social excludente e opressivo – e dá outra tonalidade à matéria narrada, tensionando a consciência daquele que comete o ato criminoso. Zezé e Dinim (protagonistas do último texto d’**O livro das impossibilidades**), no final da história, arquitetam um sequestro que tem desfecho trágico para os sequestradores: Dinim é preso e Zezé morre. Em **Inferno provisório**, a narrativa não privilegia o acesso do leitor à ação do sequestro ou mesmo ao tiroteio entre a

²² A respeito das relações entre exclusão social e violência em Rubem Fonseca, ver **Cobrar e Invadir**: Rubem Fonseca, Marçal Aquino, Beto Brant e a violência na ficção brasileira contemporânea, especialmente o item “O Espaço no Texto – O Cobrador”. (HAUCK, 2008)

quadrilha e a polícia. O narrar de Rubem Fonseca “mostra” e enfatiza, por exemplo, o tamanho do buraco no peito do morto, onde é possível enfiar um panetone, um narrar, vale destacar, em primeira pessoa, cujo sujeito não demonstra remorso algum. Já em Ruffato, o texto privilegia justamente os conflitos dos personagens. O sequestro dera errado, mas o leitor só tem acesso a essa informação pelo fato de a notícia de jornal, indicada pela diferenciação tipográfica, invadir a narrativa: “Passou desta, antes de saber da nova novidade, Polícia desbarata quadrilha de sequestradores, até nos jornais do Rio, até na televisão (...) (RUFFATO, 2008a, p.155). Além disso, Zezé, companheiro de sequestro do Dinim, fora morto pela polícia, cena a que também se tem acesso por um conflito narrativo entre o discurso direto de Dinim – narrador da última cena da história – e uma outra voz que se choca contra a desse narrador-personagem, também tipograficamente distinta, possivelmente parte da reportagem do jornal ou do laudo cadavérico do Instituto Médico Legal: “Aí, Zezé, onze caquinhos de chumbo, hemorragia interna por traumatismo torácico transfixiante, comecei a lembrar de tudo também, comecei a lembrar de tudo, Zezé, de tudo! (RUFFATO, 2008a, p.155). Paradoxalmente, talvez não seja a opção narrativa em primeira pessoa, na voz do contraventor (a utilizada por Fonseca para contar a história de Zequinha e Pereba), a única, ou a mais apropriada, capaz de figurar o outro, mas o próprio embaralhar explícito entre diversas modalidades discursivas em movimento no texto. Voltaremos a esse assunto e o desenvolveremos quando iniciarmos o tema principal a ser tratado neste capítulo. Por hora, vejamos um diálogo mais direto entre Ruffato e Fonseca.

Há uma passagem extremamente significativa em **O Livro das impossibilidades** que nos soa quase como uma homenagem a Rubem Fonseca, desta vez, o intertexto seria com o conto “O cobrador”, marco da literatura “brutalista” em nossas letras. Se, para Rubem Fonseca, haveria uma relação entre a exclusão social, a falta de escolaridade, a perversidade da sociedade de consumo e a ruptura do pacto social com o sujeito pobre²³, essa relação está explicitamente trabalhada em “Zezé & Dinim”. Ao acompanharmos a trajetória de Zezé, cuja maior parte ocorre, não por acaso, no Rio de Janeiro, cidade que também serve de cenário para as peripécias do Cobrador, podemos estabelecer algumas aproximações. Na cidade maravilhosa, Zezé se vê sem emprego e, apesar de tentar conseguir uma colocação no mercado de trabalho, quando tentava uma posição

empacava na perguntalhada, documentos, grau de escolaridade, comprovante de residência, indicação, a mão suada apertando no bolso-de-trás da calça a desanotada

²³ *Ibidem*, p.22.

carteira-de-trabalho amassada. (...) Bombeiro exigia cabeça, pintor capricho, eletricitista curso, mecânico conhecimento, representante-comercial mais que a sexta série incompleta. Biscateou (...) (RUFFATO, 2008a, p.140).

Além de não conseguir emprego, frequentemente sofria repressão da polícia e tinha de se explicar sem ter cometido crime algum: “argumentava a ficha limpa, braços e pernas abertas contra a parede.” (RUFFATO, 2008a, p.140). Zezé sofria assédio de um colega para que entrasse para o crime e, nas condições sociais a que estava sujeito, ponderava aceitar, e é nesse momento que o texto de Fonseca reverbera alto nos escritos de Ruffato. Poderíamos considerá-lo, quase, um estágio psicológico do próprio Cobrador antes de tomar a decisão de exigir da sociedade, à base de violência explícita, aquilo que acredita que ela lhe deve.

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

“abri o blusão, tirei o **38** (...)”; “saquei o **38** e atirei no pára-brisa (...)” (FONSECA, 1994, p.491, 492).

“Me irritam esses sujeitos de **Mercedes**.”; “Tinha sido muito bom estraçalhar o pára-brisa do **Mercedes**”; O **bacana do Mercedes** morreu no Miguel Couto (...) (FONSECA, 1994, p.492, 493, 495)

Puf, puf, puf, um tiro pra cada filho, no peito. O da **mulher** na cabeça, **puf**. (FONSECA, 1994, p.501)

Da rua vejo a festa na Vieira Souto, as **mulheres de vestido longo**, os homens de roupas negras. (...) Vi a mulher no seu vestido azul esvoaçante (...) olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, **puf**, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o **feto**. (FONSECA, 1994, p.495, 496, 497 **grifos nossos**)

Pois bem, aproximando os campos lexicais e semânticos dos textos, podemos perceber um importante diálogo entre esses momentos enunciativos. A arma é a mesma, o verbo utilizado – justicar – é o mesmo, o filhinho-de-papai de um texto pode ser comparado ao feto morto na barriga da dita grã-fina, essas grã-finas, por sua vez, podem ser comparadas às madames do texto de Ruffato. Os carros dos ricos analogicamente intertextualizam-se com o bacana de Mercedes e, por fim, podemos ainda aproximar os índices sonoros que invadem o texto, referimo-nos aos tiros explicitamente evocados em ambas as narrativas – *puf* em “O cobrador”, *bum* em “Zezé & Dinim”. Se no texto de Fonseca, o leitor se depara com a própria ação se desvelando na narrativa, essa violência é aparentemente amenizada em Ruffato, que a insere na esfera do desejo que se faz presente no conflito pelo qual passa o personagem.

Entre o assassino despudorado de Fonseca e o personagem Zezé imerso em um universo mental conflituoso (que acaba cedendo ao convite de Dinim para que participe de um sequestro, o que determina a sua morte), temos os personagens de outro importante autor inserido no rol do realismo feroz por Antonio Candido, João Antônio e seu universo ficcional voltado para a marginalidade.

Uma passagem famosa do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” serve de ponto de aproximação inicial entre os momentos enunciativos de João Antônio e Luiz Ruffato.

Cada um tem a sua bola, que é uma numerada e não pode ser embocada. Cada um defende a sua e atira na do outro. Aquele se defende e atira na do outro. Assim, assim, vão os homens nas bolas. Forma-se a roda com cinco, seis, sete e até oito homens.

O bolo. Cada homem tem uma bola que tem duas vidas. Se a bola cai o homem perde uma vida. Se perder as duas vidas poderá recomeçar com o dobro da casada. Mas ganha uma vida só...

Fervia no Joana d’Arc o jogo triste da vida. (ANTÔNIO, 2012, p.141, 142)

O “jogo triste da vida” que fervia no Joana a’Arc, que ceifava reiteradamente as vidas dos malandros narrados por João Antônio, também acontece em Cataguases, onde Matias

[t]arde anterior engolia umas-e-outras no botequim do Zé Pinto em roda de uma mesa de sinuca, parceiro do presidente, adversariando o Zunga e o Zé Bundinha, dona Zulmira adentrou encabulada, vista revelando a cerâmica vermelha manchada de poças, bramas e pingas, escarros e pegadas de mijo, salpicada de bitucas e paus-de-fósforo, assoprada de cinzas e pó de giz e na morna sombra sufocada de fumaça, ciciou, **Matias, ô Matias, desce lá que a Nazaré está passando mal...** Entretido, se matasse a bola sete riscava mais um traço no quadro-negro, finda mais uma partida, a última, *por que não?*, na ponta, falou, **Já vou, dona Zulmira, obrigado, pode ir indo que**, mas o desgramado do taco espirrou, empurrando a “negra” para a boca-da-caçapa, cuja o Zunga, de manha, arrebatou de trivela, humilhando. E, *bosta!*, outra mão, que a disputa é para tresantonte, nem nhenhênm, nem quês-quês-quês, **Mais uma branca e outra cerveja, seu Zé, o negócio não é mole não.** (RUFFATO, 2008a, p.92)

Se, em relação ao texto de Rubem Fonseca, a estratégia dialógica de Ruffato é amenizar o caráter explícito da violência narrada e “onirizar”, pelo viés do desejo, o ato violento, em relação a João Antônio, a tentativa é de ampliação. As vidas perdidas no jogo de sinuca, metáfora óbvia em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, podem ser aproximadas das próprias vidas dos personagens de Ruffato. O narrador, pelo olhar de dona Zulmira, escancara a imundice do lugar e o jogo tipográfico dá acesso, de maneira aglomerativa, ao que acontece, ao pensamento de Matias (no texto, em itálico) e ao que dizem os personagens (em negrito). Se em João Antônio o foco é no jogo e em suas regras, em Ruffato as regras prendem Matias ao bar que, não sem se questionar – “*por que não?*” –, opta por continuar o “jogo triste da

vida”. O jogo literário de Ruffato, ao dar visibilidade à reflexão interior de Matias, abre a possibilidade de se atingir sua subjetividade, escancarando seus desejos e as interrogações que coloca a si mesmo. Além disso, podemos nos perguntar: haveria, salpicados na literatura de Luiz Ruffato, alguns momentos em que o autor implícito deixa emergir traços moralizantes em sua suas histórias? No trecho destacado acima, Matias decide continuar no bar e não socorrer a esposa, Nazaré, que, grávida, não passava bem. Em seguida, Nazaré dá à luz a Zezé – aquele que morrerá baleado pela polícia no episódio do sequestro no fim da história – enquanto Matias está na rua gozando o carnaval. Se João Antônio tenta “eivar” o malandro a um estatuto de sofredor, Ruffato parece problematizar essa visão, colocando-o, talvez, também como um sujeito que deveria resistir mais ativamente contra a opressão a que estaria submetido. Se, como estamos tentando mostrar, Ruffato trabalha seus textos de maneira dialógica em relação aos momentos enunciativos que o precedem, teriam, alguns textos, o teor moralizante que caracterizou, por exemplo, o naturalismo do século XIX ou até mesmo o romance de 30?

Acreditamos que **Inferno provisório** não seria brutalista ou realista feroz, não deixando, entretanto, de dialogar com esse momento enunciativo, assim como com tantos outros, conforme já mostrado em itens anteriores.

Sobre o momento atual do realismo na literatura, Heidrun Olinto e Schøllhammer chamam a atenção para as “imagens narrativas”. Para eles “a forma expressa uma procura intrínseca dessa literatura, uma procura de concretude e visualidade que se realiza nas chamadas ‘imagens narrativas’” (OLINTO, SCHØLLHAMMER, 2002, p.129). A realidade histórica seria tratada a partir da consciência de sua irrepresentabilidade, por ser ela intransmissível. Paradoxalmente, essa literatura se comprometeria com essa realidade histórica sabendo que ela somente poderia ser evocada enquanto efeito intrínseco da textualidade. Escrevem ainda:

O que acontece no cerne da experiência pós-moderna, que entendemos como questionamento e radicalização do próprio projeto modernista, é uma retomada de gêneros como o romance histórico, o realismo mágico e o romance experimental, misturados com gêneros menores como o jornalismo, a crônica, o policial, o melodrama e a pornografia, que, nessa nova configuração, problematizam as fronteiras entre o experimentalismo e os gêneros referenciais e miméticos. A literatura reflete, desta maneira, a experiência de uma realidade em que a experiência viva e concreta se encontra constantemente ameaçada e afrontada, no contrapolo, por experiências mediadas, manifestando, desse modo, tentativas de atingir um realismo mais eficiente e performativo. (OLINTO, SCHØLLHAMMER, 2002, p.129)

Como viemos mostrando até aqui, parece ser operando sucessivas retomadas de gêneros e estilos e misturando diferentes estratégias discursivas que **Inferno provisório** se configura. Obviamente, o texto de Ruffato teria sua particularidade e, a princípio, não flertaria com todos os gêneros propostos pelos teóricos, até porque eles estão tentando entender uma suposta maneira de narrar de “uma época” e não de um autor em particular. Mesmo assim, tentaremos mostrar mais à frente, quando tratarmos especificamente da estratégia narrativa no final da história “Sorte teve a Sandra”, como Ruffato trabalha esse realismo intrinsecamente no texto.

Feito esse breve percurso sobre os “realismos” na literatura brasileira, sigamos em direção à análise mais particular das três histórias por esse viés do “trato do real”. Já viemos, até aqui, mostrando algumas dessas relações da obra com estratégias narrativas diferentes e, no item a seguir, pelo viés da figuração do outro e da configuração espacial nas histórias, queremos propor um diálogo entre três distintos momentos enunciativos da história da literatura brasileira.

4.1 Lima Barreto, João Antônio e Luiz Ruffato: brevidades biobibliográficas

Antes de operarmos a leitura dos próprios textos literários, acreditamos ser conveniente fazer algumas aproximações entre os “arredores dos textos”, ou seja, entre as vidas e a recepção das obras desses três escritores. Essa primeira aproximação extrínseca ao texto se justifica, tendo em vista que a abordagem que propomos se refere à figuração do outro, a partir da questão levantada por Luís Bueno. O teórico, como já mencionamos, se interroga se aquele que escreve o romance de 30 não é oriundo das camadas mais baixas da sociedade, não é um proletário, com que autoridade poderia falar desse sujeito ou mesmo por ele? Apesar de vermos com ressalvas a questão da necessidade de pertencimento a uma dada realidade para que haja a possibilidade de narrar o outro, essa figuração do outro pelo viés da estruturação narrativa nos interessa particularmente. De qualquer forma, essa querela, essa primeira barreira, a ser ela mesma relativizada, não existiria para os três autores com os quais trabalhamos aqui, pois são todos, de certa maneira, pertencentes às camadas da sociedade sobre as quais escrevem/escreveram. Por esse motivo, antes mesmo de adentrarmos nas análises dos próprios textos, acreditamos importante fazer um breve apanhado biobibliográfico sobre os autores e suas posições estético-políticas. Além disso, como a questão aqui trabalhada diz respeito às supostas “imperfeições estéticas”, um entendimento

sobre a recepção crítica dos autores também se faz necessária, pois nos ajudarão a estabelecer esse diálogo entre os autores e seus textos.

Lima Barreto era filho de um tipógrafo e de uma professora pública e certa vez afirmou “Nasci sem dinheiro, mulato e livre” (BARRETO, 2001, p.17). Liberdade essa que levaria para a sua escrita, na medida em que se esforçaria para romper com os reinantes, à época, purismos da linguagem literária. Sobre a família desse “pistoleiro verbal” (LINS, *apud* BARRETO, 2001) chamado Lima Barreto, disse Francisco de Assis Barbosa:

Nunca fora fácil a vida para os Lima Barreto. Gente pobre, com antepassados recentes provindos do eito e da senzala, crias de fazendas e sobradões fluminenses, a pele azeitonada trazia o estigma da escravidão, a marca da miscigenação entre os seus ancestrais africanos e os sinhôs moços das famílias brancas aburguesadas (...). Aperturas de dinheiro, dívidas, privações, doença e morte rondaram desde muito cedo o lar do tipógrafo João Henriques e sua mulher Amália Augusta. (BARBOSA *apud* BARRETO, 2001, p.73, 74)

Um mestiço nascido em 1881, pobre, que publica seu primeiro livro, **Recordações do escrivão Isaías Caminha**, em 1909, Lima Barreto quer fazer, como ele próprio dizia, “literatura militante”, combater “a gramática, os clássicos e os pedantes de toda casta.” (RIBEIRO *apud* BARBOSA, 2001, p.80). Uma postura “quase isolada, contra os puristas, está bem definida no combate ao escapismo decorativo e aristocrático dos que entendiam que a cultura devia ser privilégio de uns poucos eleitos e não um bem comum de todo o povo.” (BARBOSA, 2001, p.81). Trata-se, pois, de escritor que tinha como principal matéria de suas narrativas, conforme apontou o próprio João Antônio (2001), a gente pobre que vivia nos eternos refúgios dos desafortunados chamados subúrbios cariocas.

Já João Antônio nasceu em 1937 e era filho de um imigrante português que, segundo Rodrigo Lacerda (2012), foi orçamentista, dono de botequim, sócio em uma pedreira, caminhoneiro, etc. A mãe do escritor era uma dona de casa de origem carioca, semianalfabeta e descendente de escravos. Aos 17 anos, quando terminava o ensino médio e ingressava na faculdade de jornalismo, o jornal “O Tempo” deu ao escritor o seu primeiro prêmio literário, a publicação do conto “Um preso”. João Antônio teve vários empregos, foi office boy, bancário, auxiliar de escritório, e redator de publicidade, “um legítimo representante das classes trabalhadoras no meio literário (...)” (LACERDA, 2012, p.19). Ainda segundo Lacerda, João Antônio queria que seus contos fossem “ másculos, sem floreios, mas carregados de emoção.” (LACERDA, 2012, p.16). Esse proletário da palavra queria como personagens de suas histórias os marginais a quem chamava de “pingentes urbanos”.

Sobre Ruffato, além do que já foi dito aqui, vale mencionar alguns aspectos biográficos que estão detalhados no texto “Até aqui, tudo bem! Como e porque sou romancista – versão século 21”. Assim como Lima Barreto e João Antônio, também tem origem humilde e os pais, pobres, também eram semianalfabeto (o pai) e analfabeta (a mãe). Formou-se torneiro-mecânico pelo Senai e, posteriormente, cursou faculdade de jornalismo. Para Ruffato, “Arte é manifestação de experiências pessoais, embora não necessariamente autobiográfica.” (RUFFATO, 2008b, p.320), portanto, também ele definiu como prioridade em seus livros, o trabalhador urbano, em especial o da classe média-baixa. Para o escritor de Cataguases, “[e]screver é compromisso.” (RUFFATO, 2008b, p.323) com sua época, sua língua, seu país. Para isso, se apegou a formas não burguesas de escrita do gênero romance e por meio de mesclas e reapropriações, de maneira arrivista, como mostramos anteriormente, segue construindo seus infernos.

Como se pode perceber, são três escritores de origem humilde e que tentam narrar os universos pelos quais transitam/transitaram, aqueles em que vivem/viveram, e as relações neles encenadas. Sendo assim, em relação à possibilidade de figurar “o outro” apontada por Bueno, para esses escritores, uma das barreiras já nasce implodida, a de classe. A distância social que estabeleceria a lacuna entre o romancista dos 30 e a matéria abordada em seus textos não seria, a princípio, um problema para os escritores aqui trabalhados. Apesar de termos ciência de que, definitivamente, falar de seu espaço não é garantia da diferença e da autonomia, haveria uma perspectiva “de dentro” que supostamente os autorizaria a operar figuração desse “outro”.

Lima Barreto e João Antônio se consideravam e foram considerados representantes de uma vertente literária de ruptura. A recepção às obras desses escritores, não poucas vezes, se referiu a eles como escritores que não se submetiam às imposições dos gêneros, pelo contrário, os desafiavam. Frequentemente relacionada à crônica, a escrita do autor carioca é assim caracterizada por Eliane Vasconcellos na nota editorial à publicação **Lima Barreto: prosa seleta**: “[a] ficção se quer crônica; e a crônica parece aspirar à ficção.” (VASCONCELLOS *apud* BARRETO, 2001, p.12). Por mais que saibamos da tenuidade das fronteiras entre os gêneros, à época em que publicava seus livros, havia uma distinção que se queria clara em relação a essas mesmas fronteiras. Ainda sobre Barreto, em texto curtíssimo quando da publicação de **Recordações do escrivão Isaiás Caminha**, José Veríssimo, num misto de elogio (à originalidade) e crítica severa (à forma), escreve:

[e] o seu livro tem freqüentemente mais ares de panfleto, e violento, do que de romance, como a sua linguagem, ainda por isso, toma o feitio daqueles jornalistas que com tão sincera e justa paixão, mas com somenos arte, retrata e fustiga. Há trechos seus que parecem desses jornais, dos quais nos deu uma excelente caricatura. (VERÍSSIMO, 2001, p.31)

Mais uma vez, é o flerte com a crônica jornalística o que a crítica vai destacar, o que, arriscaríamos dizer, na perspectiva do próprio Lima Barreto, seria a prova de que seu projeto de escrita fora logrado, pelo menos no que se refere à recepção da época.

Na apresentação da edição lançada em 2012 dos contos reunidos de João Antônio, Rodrigo Lacerda escreve que os textos do autor assumem “formatos de um intrigante caráter mutável – contos-crônica, crônicas-retrato, contos-reportagem, entre outras variações combinatórias.” (LACERDA, 2012, p.15). Já Paulo Rónai, em texto publicado na primeira edição de **Dedo-duro** e disponível na nova edição dos contos reunidos de João Antônio acima mencionada, escreve:

Pois nem sei se são contos, apesar de o autor batizá-los assim, já que estes escritos, refratários a qualquer classificação, não admitem rótulos. Avultam entre eles as confissões, reminiscências e desabafos, ejaculados com uma veemência que faz rebentar toda moldura: eles prorrompem com uma força elementar, irrefreável. (RÓNAI *apud* ANTÔNIO, 2012, p.593)

O que almejamos mostrar com essas declarações sobre as obras de Lima Barreto e João Antônio é que a “imperfeição estética” da qual “acusamos” Ruffato, como não poderia deixar de ser, tem uma tradição dentro da série literária brasileira e é a ela, mas não sem problematizá-la, que o escritor mineiro se vincula. Contudo, é na forma como esse vínculo se constrói que residiria uma das mais importantes contribuições de sua escrita. Todos os três escritores querem, de alguma maneira, romper com propostas estéticas, sempre, na perspectiva deles, relacionadas a questões políticas. Todos têm a ambição de falar desse sujeito – eles mesmos parte dessa multidão de indivíduos – afastado da burguesia, que também almeja usufruir das benesses que seus mundos, de acordo com cada época, oferecem aos cidadãos.

Se figurar esse “outro” já não fosse tarefa suficientemente complexa, os três autores, em alguns episódios de seus escritos, reerguem o muro a partir do momento em que elegem figuras femininas como protagonistas de algumas de suas histórias. Faz-se necessário ressaltar que esse muro implodido pelo suposto “pertencimento de classe”, ainda que pudesse contribuir com a perspectiva “de dentro”, não deve ser considerado inexistente; os escombros da implosão ainda terão de ser transpostos pelo viés fundamental das opções estéticas.

Como, então, narrar essas personagens femininas vilipendiadas pela vida e pelos valores sociais que as circundam e com os quais são obrigadas a conviver? Como não poderia deixar de ser, a querela está nas mãos dos narradores dessas histórias bem como naquilo que narram. Nossa análise terá como foco aspectos relacionados à configuração espacial operada nas narrativas e o trânsito dessas mulheres por tais espaços, além de privilegiar a organização narrativa a partir das modalidades discursivas utilizadas por cada autor.

4.2 Clara dos Anjos *Antônia*, Mimi Fumeta *Ruffato*, Sandra *Barreto*

Os mocorongos só lhes viam o resto. (...)
Aquilo poucos enxergam.
João Antônio

A mistura de sobrenomes que compõe o título deste subitem já aponta para a nossa intenção nesta derradeira parte de nossa trajetória pelo **Inferno provisório**. Nos movimentos que viemos traçando até agora, imbricam-se gêneros, imperfeioam-se estéticas, dilaceram-se e recompõem-se identidades.

Percorrem os tempos e espaços deste **Inferno provisório** personagens que, relembando o poema de Cecília Meireles (1972, p.274, 275) que intitula um dos romances de Ruffato – **eles eram muitos cavalos** –, não têm sua pelagem nem sua origem lembradas, que “morreram por esses montes/esses campos, esses abismos”, que rolaram por precipícios “na mais dolorosa inocência”. Para darmos continuidade à nossa trajetória dialógica, elencamos, entre esses tantos cavalos, três personagens femininas construídas por alguns dos nossos escritores que se colocam, de certa maneira, como libertários: Lima Barreto, João Antônio e, obviamente, nosso contemporâneo Luiz Ruffato. Essa tríade construiu as seguintes personagens: Lima Barreto é pai da malograda Clara dos Anjos; João Antônio, da “mulher de boa vida” chamada Maria de Jesus de Souza, mas que ficou mais conhecida pela alcunha de Mimi Fumeta; e Luiz Ruffato é o criador da prostituta Sandra.

4.2.1 A *angelical Clarinha*

Antes de partirmos para a análise do texto literário propriamente dita, vale reiterarmos que o texto com o qual trabalharemos aqui é o conto “Clara dos Anjos” e não o romance.

Pois bem, filha de um carteiro de “ordenado exíguo” (BARRETO, 2009, p.121), fisicamente, Clara dos Anjos é a mistura das características dos pais.

O carteiro era pardo claro, mas com cabelo ruim, como se diz; a mulher, porém, apesar de mais escura, tinha o cabelo liso.

Na tez, a filha puxara o pai; e no cabelo, à mãe. Na estatura, ficara entre os dois. Joaquim era alto, bem alto, acima da média, ombros quadrados; a mãe, não sendo muito baixa, não alcançava a média, possuindo uma fisionomia miúda, mas regular, o que não acontecia com o marido que tinha o nariz grosso, quase chato. (BARRETO, 2009, p.124)

Ou seja, possui as características físicas do mestiço, e é esse o ponto em que se encontra o problema deflagrador dos conflitos do conto. Essa características fará com que seja recebida com soberba por uma das irmãs de Júlio Costa, quando vai à casa dele pedir à mãe do garoto que faça com que o filho se case com ela, tendo em vista que esperava um filho dele. Esta, como não poderia deixar de ser em um texto de Lima Barreto, na tradução das relações sociais, praticamente a expulsa da casa, sob alegações de que o filho não tivera culpa de nada. Diz a mãe de Júlio Costa: “Ora, esta! Você não se enxerga! Você não vê mesmo que o meu filho não é para casar com gente da laia de você! Ele não amarrou você, ele não amordaçou você... Vá-se embora, rapariga! Ora já se viu! Vá!” (BARRETO, 2009, p.133, 134). Nesse trecho, o texto opera, ao mesmo tempo, duas alfinetadas: estabelece um conflito entre a norma culta, considerada à época como única possibilidade de se fazer literatura, e a linguagem coloquial e problematiza o lugar ocupado por Clara dos Anjos, que se encontra sem saída. Atentemo-nos ao pronome usado pela mãe de Júlio Costa – mulher pertencente a uma classe social superior à da “rapariga” – na seguinte frase: “Você não vê mesmo que o meu filho não é para casar com gente da laia de você?”. Convencionalmente, o complemento da frase deveria ser composto pelo pronome possessivo “sua”, ou seja, gente da “sua laia” e não “da laia de você”. Essa “singela” alteração amplia a possibilidade de leitura do diálogo entre as mulheres. Primeiramente, o texto parece alfinetar, metonimicamente, toda uma classe burguesa que apesar de defender uma literatura contemplativa e cheia de floreios, distanciada, portanto, da vida, segundo a proposta de Barreto, não consegue sequer construir corretamente uma frase. Essa classe que trata a literatura como a beleza a ser contemplada, quando se utiliza do discurso cotidianamente, também comete seus equívocos.

Porém, a mais importante significação que podemos tirar dessa construção é o esvaziamento da personagem mestiça como sujeito, já que a posse é algo ceifado a ela, pois nem mesmo o pronome dirigido à garota pode ser de posse, pode ser possessivo. Nem mesmo a utilização da segunda pessoa do singular, o que caracterizaria, segundo Benveniste (2005), a aceitação do outro como sujeito (aqui, o “você” funcionaria como o “tu” trabalhado pelo teórico), é capaz de alçar essa personagem à categoria de um outro “reconhecível”

socialmente. Pelo contrário, torna-a uma espécie de nada aos olhos da sociedade burguesa. Na verdade, o “você”, paradoxalmente, a colocaria, sim, como um outro, mas instaurando entre esse outro e o eu que discursa uma distância tamanha que semanticamente atinge o *status* de nulificação do sujeito. Não por acaso, é exatamente esse o discurso de Clara dos Anjos ao final do texto: “Mamãe, eu não sou nada nesta vida.” (BARRETO, 2009, p.134). Nessa frase, proferida em discurso direto, mais uma vez há um jogo interessante com o pronome. Não haveria a necessidade da utilização do pronome de primeira pessoa do singular no discurso da personagem, pois a elipse é o mais comum nesse tipo de discurso, já que a própria conjugação do verbo é suficiente para que se saiba a quem o discurso se refere. Entretanto, o pronome é mantido, de maneira a se estabelecer uma resistência à nulificação da personagem e a reinserir no rol dos sujeitos sociais.

É preciso ainda verificar como o texto constrói os espaços pelos quais Clara transita e os quais ela habita no decorrer da narrativa. A garota mora com os pais em uma “casita de subúrbio” (BARRETO, 2009, p.122), o que já demonstra o espaço reduzido e o local em que se situa no contexto amplo da cidade e, claro, na sociedade. Porém, deve-se atentar também para como o ambiente fora da casa é construído pelo texto. Esse espaço exterior à casita suburbana deveria apontar para a amplidão, já que não seria cercado pelas paredes da pequena residência, entretanto, a construção literária desestabiliza essa suposta vastidão do exterior. Aos domingos, seu Joaquim dos Anjos, pai de Clara, sempre recebia os amigos para jogar bisca, tomar cachaça e aprontar cantorias, o que acontecia no quintal de sua casa.

Pela manhã, logo nas primeiras horas, os companheiros apareciam, tomavam café, iam em seguida para o quintal, para debaixo do tamarineiro, jogar bisca, com o litro de cachaça ao lado; e aí sem dar uma vista d’olhos sobre as montanhas circundantes, nuas e empedrouçadas, deixavam-se ficar até à hora do “ajantarado” que a mulher e a filha preparavam. (BARRETO, 2009, p.126)

O que gostaríamos de destacar na passagem diz respeito àquilo que os personagens não percebem, por, tão envolvidos com o jogo e o álcool, sequer levantarem os olhos para observar ao redor: as montanhas. Não se tratam de montanhas quaisquer, são montanhas, além de “empedrouçadas”, “circundantes”. O ambiente pintado para a cena é o de sujeitos, como disse João Antônio sobre a obra de Lima Barreto, “entalados em estados de sítio brasileiro” (ANTÔNIO *apud* BARRETO, 2001, p.81) e o pior, sem nem se darem conta disso, pois não dão “uma vista d’olhos” ao que acontece ao redor. O círculo abundante de pedras que se eleva em volta dos personagens, metaforicamente, aponta para o aprisionamento social a que estão submetidos. Essa impossibilidade de fuga seria não só daqueles homens presentes no quintal

da casa, mas de toda uma população, pois assim é narrado o espaço da rua onde o lar da família Anjos possui residência: “A rua desenvolvia-se no plano e, quando chovia, encharcava que nem um pântano; entretanto, era povoada e dela se descortinava um lindo panorama de montanhas que pareciam cercá-la de todos os lados, embora a grande distância.” (BARRETO, 2009, p.122). Vejamos que o verbo utilizado, não por acaso, é “cercar” e que a distância e beleza das montanhas teriam a mesma função do jogo e da bebida alcoólica que preenchem o espaço do quintal, pois mostrariam como as pessoas estariam cegas para a impossibilidade de se realizarem na condição social que ocupam. Como mostramos acima, a partir da gravidez indesejada e do abandono, Clara, ao fim do conto, melancolicamente, parece começar a tomar conhecimento dessa condição.

4.2.2 Anjo enclausurado

A história dessa garota inocente chamada Clara dos Anjos, para quem os cuidados dos pais de nada serviram – ou melhor, “[f]oram inúteis e contraproducentes, pois evitaram que ela conhecesse bem justamente a sua condição e os limites das suas aspirações sentimentais...” (BARRETO, 2009, p.134) – e que toma consciência da sua “condição na sociedade, o seu estado de inferioridade, sem poder aspirar a coisa mais simples que todas as moças aspiram.” (BARRETO, 2009, p.134) reverbera nas personagens de João Antônio. Este, conforme reflete Antonio Candido, teve a

coragem tranquila de elaborar a irregularidade, aceitando os caprichos da conversa, as hesitações, as repetições, 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 *apud* ANTÔNIO, 2012, p.579)

Não por acaso, o mesmo Candido afirma que há reverberações de Lima Barreto nos escritos de João Antônio²⁴, tanto no plano estético, quando no que diz respeito aos temas e à postura de ruptura com uma doutrina literária vigente. Diz o teórico mineiro:

²⁴ Valer ressaltar ainda que João Antônio não escondia sua admiração pelo escritor carioca, autor de **Triste fim de Policárpio Quresma**, ao contrário, a exaltava. Vários de seus livros são dedicados a ele. “Para Afonso Henriques de Lima Barreto, pioneiro, e Paulo Rónai, Mario da Silva Brito e Daniel Pedro de Andrade Ferreira – meu filho” é a dedicatória de **Malagueta, Perus e Bacanaço**; “A Afonso Henriques de Lima Barreto *pioneiro* consagro” é a dedicatória de **Leão de Chácara**; “É para Afonso Henriques de Lima Barreto”, essa a dedicatória de **Dedo-duro**; “Para Afonso Henriques de Lima Barreto, pioneiro”, a de **Abraçado ao meu rancor**; e “A Afonso Henriques de Lima Barreto, pioneiro, consagro” é parte da dedicatória de **Um herói sem paradeiro**: vidão e agitos de jacarandá, poeta do momento. Lima Barreto, a quem João Antônio dedica a sua obra, tem, pois, fundamental importância na trajetória literária do escritor paulista.

E aqui, tratando-se de João Antônio, é quase inevitável evocar Lima Barreto, um de seus prediletos, inclusive pela capacidade de desmistificação e a coragem de remar contra a maré. Lima Barreto, num momento de apogeu da mentalidade acadêmica e da mania de purismo gramatical, destoou graças à livre simplicidade de sua escrita. Embora produzindo numa era bem mais desafogada, João Antônio assume a mesma força da afirmação pela negação, inclusive negação das convenções estilísticas, pois não hesita em escrever de modo que, embora gramaticalmente correto, irrita profundamente o lápis vermelho dos censores vernaculistas. (CANDIDO *apud* ANTÔNIO, 2012, p.579)

Lima Barreto trabalharia, então, essa linguagem literária afastada dos experimentalismos exacerbados, “com fluidez, claro, simples” (VASCONCELOS *apud* BARRETO, 2001, p.13) e tinha o intuito de se comunicar com o maior número de leitores possível. Isso porque ele via a literatura como utilitária e engajada no social, como “um meio de compreensão do homem no mundo (...)” (VASCONCELOS *apud* BARRETO, 2001, p.13). Também pensava assim o autor de “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Se o conto “Intestino grosso” funcionou, e funciona ainda, muitas vezes, como chave de leitura para a obra do escritor mineiro já citado aqui, Rubem Fonseca, João Antônio, em texto de caráter explicitamente memorialista, também esclarece seus pontos de vista em relação ao texto literário. Escreve ele em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”:

Para que forma feitiinha, comportada e empetecada; para que um *ismo* funcionando como penduricalho para falar de coisas caóticas e desconcertantes? Houvesse, de vez, uma escrita envenenada, escrachada, arreganhada. Nem me venham dizer os sabidos que a vida, aqui fora, fede de outro modo. (...) Então, não comece com floreio de brilharco (...) (ANTÔNIO, 2012, p.329)

João Antônio não quer se adequar a *ismo* algum, quer romper com as imposições estéticas vigentes, mas almeja continuar o legado do escritor a quem dedica sua obra. Foi preciso inserir essa espécie de parêntese em relação à análise específica dos textos literários, pois ele nos ajudará a entender como se posicionam esses autores e seus narradores que se aproximam – ou tentam, pelo menos – desse sujeito narrado que se apresenta tematicamente semelhante, mas que se desdobra em possibilidades narrativas distintas, porém não sem dialogar.

O conto “Clara dos Anjos” é narrado por uma voz onipresente em terceira pessoa, que durante todo o texto se mantém distanciada daquilo que narra. Parecem não se misturar as vozes do narrador e dos personagens. É simples e facilmente distinguível quem é o autor dos discursos, se um personagem específico, se o narrador. Entretanto, trata-se de um narrador que utiliza linguagem coloquial e sem floreios, que direta e nitidamente toma posição a favor dos desvalidos da história, ainda que faça isso de maneira um tanto distanciada, privilegiado

pela onipresença de seu discurso. O acesso ao íntimo feminino nos é dado a partir dessa voz onipresente. Por exemplo, a primeira vez que Júlio canta na casa de seu Joaquim dos Anjos, temos acesso aos pensamentos das mulheres que o ouvem:

A coisa era, porém, sincera; e mesmo as comparações estrambólicas levantavam nos singelos cérebros das ouvintes largas perspectivas de sonhos, erguiam desejos, despertavam anseios e visões douradas. Acabou. Os aplausos foram entusiásticos e só Clarinha não aplaudiu, porque, tendo sonhado durante toda a modinha, ficara ainda mais embevecida quando ela acabou... (BARRETO, 2009, p.128).

É também através da voz desse narrador que se tem acesso a como se sentiu Clara ao receber a carta de amor de Júlio.

Contudo a missiva fez estremecer toda a natureza virgem de Clara que, com a sua leitura, sentiu haver nela surgido alguma coisa de novo, de estranho, até aí nunca sentida. (...) Ofegava, suspirava, chorava; e os seus seios duros estouravam de virgindade e de ansiedade de amar... (BARRETO, 2009, p.129)

Como podemos perceber nos dois excertos, a voz do narrador inclui todas as garotas nesse universo de inocência e sonho, e essa postura, apesar de coerente com a estratégia narrativa da história que, ao final, revelará o mundo, descortinará a injustiça social reinante nas relações humanas, contribui, paradoxalmente, com a construção de estereótipos. Se em Ruffato, como mostramos na análise de “A solução”, através da personagem Hélia, haveria uma força metonímica na conversa, em discurso direto, entre as personagens femininas, em Lima Barreto, essa possibilidade parece minimizada em virtude da distância desse narrador que, apesar de seus esforços de simplificação da linguagem e de se exprimir de maneira direta e sem tantos floreios, acaba por produzir uma personagem, talvez, estereotipada. Esse posicionamento narrativo à distância parece afastar também a possibilidade de problematização do discurso literário, ampliando mesmo a configuração de uma personagem que poderia ser considerada mais próxima do caricatural. O potencial de denúncia é bastante exacerbado, contudo a força de figuração do outro, ponto central nesta parte de nossa reflexão, parece não seguir o mesmo caminho.

Como já mencionado, a segunda personagem feminina a ser trabalhada nesta parte da tese, em processo dialógico com os outros textos, é a senhorita Maria de Jesus de Souza, vulgarmente, Mimi Fumeta. O conto “Maria de Jesus de Souza (perfume de gardênia)” narra as andanças de uma prostituta que perde o respeito dos companheiros da rua a partir do momento em que é presa por vender maconha, episódio que acaba lhe deixando a alcunha de Mimi Fumeta como herança.

Além de também ser protagonizado por uma mulher que sofre opressão social, uma das primeiras e mais óbvias aproximações entre os textos de João Antônio e Lima Barreto é a presença da música como intertexto, recurso, como já mostramos anteriormente, do qual Ruffato frequentemente também lança mão. Em **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, de Barreto, por exemplo, há várias citações de cantigas populares no decorrer do texto; no conto “Clara dos Anjos”, é a música cantada no quintal da “casita de subúrbio” que primeiramente aproxima os personagens e instaura o conflito da trama. A relação entre música popular e literatura nas letras brasileiras é, na verdade, uma grande tradição. Além de o conto que tem como protagonista Mimi Fumeta possuir o título de um bolero no nome, sua epígrafe é composta por versos de Noel Rosa.

*Tenho passado tão mal
A minha cama é uma folha de jornal...
Meu cortinado é um vasto céu de anil,
E o meu despertador é o guarda civil
(Que o salário ainda não viu...).*

Noel Rosa, “O orvalho vem caindo” (ANTÔNIO, 2012, p.405)

A epígrafe já aponta para o estado de exclusão em que se encontra o eu lírico, não sem, entretanto, “glamourizar” essa situação de maneira melancólica e problematizar o lugar desse policial – representante da opressão na perspectiva do malandro – que é aproximado do eu-lírico pobre por ainda não ter recebido o salário.

E esses versos que, como epígrafe, estariam de certa maneira descolados do texto – mas não sem com ele dialogar e nele interferir –, na verdade, se fundem a ele, pois o que se tem como abertura do conto propriamente dito é o ritmo e a melodia da música de Noel Rosa que, manifesta em forma de encadeamento de pequenos grupos de fonemas – “pó-pó-pó-pó-pó-ró-pó-pó” (ANTÔNIO, 2012, P.405) –, se coloca tanto como eco sonoro que remete à canção quanto como uma espécie de rajada de tiros. Apesar de não haver um disparo em todo o conto, essa rajada metaforizaria as repetidas violências que Mimi sofre, não apenas físicas, mas também psicológicas.

Em João Antônio, não há mais espaço para a completa ingenuidade que marca o início da trajetória da personagem de Barreto no princípio do conto. A tomada de consciência de Clara dos Anjos ao declarar que não é “nada nesta vida.” (BARRETO, 2009, p.134) se duplica na história escrita por João Antônio.

Nessa jangada de fumeta não navego mais. Eu hem, Maria? Outra coisa. Essa cambada vai ficar sabendo que Mimi Fumeta é o cacete. Meu nome, desde que me entendo, é Maria de Jesus de Souza. E, meu Deus, preciso fazer um ganho. Não ‘guento mais miserê. Se isto for boa vida, berimbau é gaita de fole e paralelepípedo, pão de ló. (ANTÔNIO, 2012, p.405)

Após ter sido presa por envolvimento com tráfico de drogas, Maria de Jesus recebe o apelido do qual depois quer se livrar. No trecho acima, ela afirma não mais estar envolvida com o negócio e se martiriza internamente para conseguir o nome de volta. A garota que perdeu a referência por se dizer um “nada na vida” se transformou na mulher “de boa vida” ironizada pelo discurso de Mimi citado aqui. É nessa peleja identitária de quem ganhou o epíteto de Mimi Fumeta – “só pretendo ser do jeito que estou lá na certidão de nascimento.” (ANTÔNIO, 2012, p.409) – que se debate a personagem-narradora no início do conto.

Clara dos Anjos e os vários personagens no quintal da casa de Joaquim, bem como os moradores da rua em que reside a família dos Anjos, como mostramos anteriormente, estariam, sem disto terem consciência, murados pela metafórica montanha social empedrouçada que os circunda. Mimi, por outro lado, poderia ter adquirido, no mínimo, mobilidade, por ser a rua o espaço no qual são encenadas suas andanças, pois, conforme nos lembra Dominique Wolton, retomando Habermans, o conceito de espaço público diz respeito à “(...) esfera intermediária que se constitui historicamente, no período das Luzes, entre a sociedade civil e o Estado. É o lugar, acessível a todos os cidadãos, onde um público se reúne para formular uma opinião pública.” (WOLTON, 2004, p.511).

A rua seria, pois, o espaço público por excelência. Por ela se poderia transitar, colocar em diálogo o livre debate de ideias, se fazer existir publicamente. O que acompanhamos na narrativa de Mimi Fumeta é justamente o seu trânsito por uma região da “cidade maravilhosa” e, conseqüentemente, os desdobramentos dessa perambulação. Na verdade, Mimi Fumeta, como perceberemos ao seguir seus passos, não transita livremente por uma região, mas está inserida numa espécie de *circuito*.

Espacialmente, Maria de Jesus começa o conto “nos meios-fios da Lapa. Ela acabara de sair de um hotel, pois tinha sido “passada pra trás” por um “durango kid do capeta” (ANTÔNIO, 2012, p.405), ou seja, por alguém que não tinha dinheiro para pagar pelo programa. Em meio a elucubrações sobre sua moral presente e seu futuro – “Embobeci. (...) Não quero acabar na rua catando papel. Este mar não ‘tá dando pé.” (ANTÔNIO, 2012, p.405) –, ela resolve ir tomar sol em um local com o sugestivo e irônico nome de praça Paris. Basta-nos lembrar da ágora e do que ela representava na Grécia antiga – praças, locais simbolicamente públicos, onde se exerceria a plenitude da cidadania. Aí, na praça Paris, ao

invés de conseguir seu almejado banho de sol e descansar, o que ganha é a zombaria das crianças, da “pivetada miúda, lambida, escorrida das cabeças-de-porco” (ANTÔNIO, 2012, p.406). Com toda a mobilidade aparentemente à sua disposição, Mimi, fugindo do infortúnio dos garotos, resolve retornar para o largo da Lapa. Nesse local, com o pouco dinheiro que tem, entre o produto vendido pelo jornaleiro e uma fotonovela, compra a segunda opção. A revista não tem em Mimi Fumeta o mesmo efeito que teve em Hélia e suas amigas no texto de Luiz Ruffato previamente discutido aqui. Calejada pela “boa vida”, a história da “gente limpinha e bonita das fotografias” (ANTÔNIO, 2012, p.407) em que o moço rico se casa com a bondosa garota pobre que cuida da mãe doente lhe parece completamente inverossímil. A interjeição na voz da leitora antes de narrar o fim da história e a descrença na possibilidade daquilo acontecer – “Ih... A bela, no fim, acaba vivendo nas pompas de princesa. Não dá pra acreditar.” (ANTÔNIO, 2012, p.407) – mostra uma personagem já não mais tão inocente quanto Clara do Anjos, que “[h]abituada às musicatas do pai, crescera cheia de vapores das modinhas e esfumagara a sua pequena alma de rapariga pobre com os dengues e a melancolia dos descantes e cantarolas.” (BARRETO, 2009, p.124). Entretanto, na cena seguinte, narrada já a partir de outro local, o Passeio Público²⁵, João Antônio tensiona essa postura “realista” da personagem perante a vida, pois, logo após a descrença dela na narrativa da fotonovela, outro texto, o horóscopo, a influencia positivamente, renovando suas esperanças. A inserção, no conto, de toda a previsão astrológica, apesar de não haver os floreios tipográficos dos livros de Luiz Ruffato, pode ser considerada uma estratégia narrativa similar da qual lançam mão ambos os escritores.

Se observarmos com atenção para os locais pelos quais Mimi Fumeta circulou nas primeiras páginas do conto, perceberemos que, do ponto de partida, os meios-fios da Lapa, ela seguiu em direção à praça Paris, daí, volta para a Lapa, não mais para os meios-fios, mas para o *largo* da Lapa, e, então, enviesa para o Passeio Público. Do meio-fio, o espaço se transforma em praça, de praça em largo, de largo em parque. Há um alargamento do espaço por onde transita, mas que se configura apenas no universo do discurso literário, que promove uma tensão entre a contínua ampliação desse espaço e a impossibilidade da personagem de se movimentar livremente por ele. Na lapa, fora trapaceada pelo “durango kid”, na praça Paris, é

²⁵ Pelo nome, Passeio Público, o leitor que não conhece o Rio de Janeiro pode ter uma ideia incorreta do espaço para o qual Mimi Fumeta se desloca depois de ler a fotonovela. O Passeio Público do Rio de Janeiro é, não uma calçada, mas um parque. “Localizado no Centro histórico do Rio de Janeiro, entre a Lapa e a Cinelândia, o **Passeio Público** é o primeiro parque ajardinado do Brasil, e foi concebido por um dos maiores artistas do período colonial brasileiro: Mestre Valentim da Fonseca e Silva.” Disponível em: <<http://www.passeiopublico.com/index2.htm>>. Acesso em: 15 maio 2013.

importunada pelos “pixotes”. No Passeio Público, apesar de ninguém importuná-la, é nesse espaço que lembra que não pode se encontrar com duas outras prostitutas, a Odete Cadilaque e a Rita Pavuna, portanto decide: “Na esquina das muquiranas eu não baixo hoje, que estão querendo me jantar.” (ANTÔNIO, 2012, p.408). Ou seja, a ampliação do espaço sempre entra em conflito com a mobilidade da personagem, que é sempre “expulsa” dos locais que percorre. Neste ponto, vale relembrar Milton Santos e a sua concepção de espaço.

O espaço seria um conjunto de objetos e de relações que se realizam sobre estes objetos; não entre estes especificamente, mas para as quais eles servem de intermediários. Os objetos ajudam a concretizar uma série de relações. O espaço é resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos naturais e artificiais. (SANTOS, 1988, p.71)

O espaço, de natureza necessariamente relacional, só se configuraria como tal quando habitado. Assim sendo, a ampliação *discursiva* dos espaços não se apresenta da mesma maneira para a personagem, que começa a se chocar com as barricadas sociais a ela impostas. Continuando nossa caminhada com Mimi Fumeta, percebemos que os espaços que poderiam dar a falsa sensação de amplitude e liberdade começam, também no nível narrativo, a se estreitar. Depois de sair do Passeio Público, Mimi encontra-se de ressaca, com a boca amarga, um buraco no estômago e dor de cabeça, “entristecendo debaixo dos Arcos” (ANTÔNIO, 2012, p.409). Os Arcos a que se refere o texto são obviamente os da Lapa. Debilitada física e psicologicamente, privada de seguir a certos lugares, Mimi também se encontra prensada verticalmente entre o concreto dos Arcos e o chão da Lapa, imagem que metaforizaria uma outra opressão a que se submeteria mais adiante na narrativa, a violência policial. Se sofre repressões horizontais por parte das outras prostitutas, da pivetada, do durango kid, gente que, de certa maneira, se equipararia a ela horizontalmente no que diz respeito à “ocupação do espaço social”, também verticalmente – pois mais hierarquizada que a anterior – ela sofrerá opressão pela mão do poder policial.

Os próximos destinos da personagem são a travessa do Mosquera, a rua Joaquim Silva, a av. Mem Sá, a esquina da rua Evaristo Costa com a rua das Marrecas e, por fim, após ser espancada por policiais, novamente, segue com um rapaz para um hotel na travessa do Mosqueira, completando o seu *circuito* cotidiano. Se nas partes iniciais do conto o movimento era de pseudoalargamento do espaço, a partir da metade do texto – do momento em que se encontra prensada pelos Arcos da Lapa –, até mesmo esses espaços amplos começam a ser comprimidos pelas palavras. As praças, largos e parques tornam-se avenidas, ruas, esquinas,

travessas, botequins xexelentos e aqueles de mendigos. Há um parágrafo, entretanto, que parece se descolar do tom pesado que compõe a narrativa.

Entre um trecho que narra a raiva de Maria de Jesus ao ser chamada de Mimi Fumeta por “um merdinha de espanholito aí da tinturaria” (ANTÔNIO, 2012, p.410), e outro que descreve o imundo botequim dos mendigos – “Desce um fio preto, cravejado de sujeira de moscas a que se pendura a lâmpada fraquinha de quarenta velas. Ilumina mal o muquinfo abafado onde, além da cachaça, tira-gosto. Mas só jiló, cabeça de peixe, pão e mortadela.” (ANTÔNIO, 2012, p.411) –, se destaca um parágrafo que destoa do restante da narrativa por seu tom descritivo, mais, talvez, ameno. A “raiva” de um lado e a “imundice do bar” de outro funcionam como parênteses metafóricos. Eles são responsáveis por deixar que a voz narrativa se distraia um pouco e mire o espaço não mais como deterioração, mas também como passível de contemplação. Apesar de longo, é um trecho que merece ser inserido aqui.

Aqui, a lapa de dia. A que esconde carvoarias, relojoeiros, casas de peças e acessórios, açougues, botequins, tinturarias, lojas de umbanda, hotelecos, vendas, sapateiros, tudo em portinhas de nada e escondendo de um tudo. Quase subúrbio com tanto sossego de negócio miúdo, tão perto e tão longe do bulfício dos automóveis da avenida Mem Sá, arrelhada, ali abaixo. Jogo do bicho desembestado corre frouxo, tem até leão de chácara para cuidar da disciplina do ponto, *bookmakers*, gente de muamba, expedienteiros, e enxameiam crianças perturbando, jogando pelada na calçada, tanta cantoria de passarinho nas gaiolas penduradas no preguinho do lado de fora, chilreio, como tem, papa-capim, canário-da-terra, curió, pintassilgo, até coleiro tem e currupacos, esporro de papagaios, nesta pasmaceira calorenta da tarde. Mundo bem redondo tem de tudo pra mostrar, mundaréu mesmo, então. Negras passam firmes e ancudas, sandálias baratas de borracha no pé, latas d’água e trens na cabeça, balangando as carnes. Vozes dos meninos marotam cortando. A Joaquim Silva é a rua da Lapa que mais canta, de dia. Caminho. (ANTÔNIO, 2012, p.410, 411)

Difícil não sentir reverberar aqui um trecho clássico daquele que foi um dos nossos autores pioneiros a trabalhar com o universo dos subúrbios urbanos, Aluísio Azevedo. Apesar do autor não fazer parte, diretamente, do *corpus* desta tese, acreditamos importante a aproximação, afinal, tematicamente, no mínimo, dialoga com Lima Barreto, João Antônio e Luiz Ruffato.

Daí a pouco, em volta das bicas, era um zunzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas. Uns, após outros, lavavam a cara, incomodamente, debaixo do fio d’água que escorria da altura de uns cinco palmos. O chão inundava-se. As mulheres precisavam já prender as saias entre as coxas para não as molhar: via-se-lhes a tostada nudez dos braços e do pescoço, que elas despiam, suspendendo o cabelo todo para o alto do casco; os homens, esses não se preocupavam em não molhar o pelo, ao contrário, metiam a cabeça bem debaixo da água e esfregavam com força as ventas e as barbas, fossando e fungando contra as palmas das mãos. As portas das latrinas não descansavam, era um abrir e fechar de cada instante, um

entrar e sair sem tréguas. Não demoravam lá dentro e vinham ainda amarrando as calças ou as saias; as crianças não se davam ao trabalho de lá ir, despachavam-se ali mesmo, no capinzal dos fundos, por detrás da estalagem ou no recanto das hortas. (AZEVEDO, 1999, p.41)

São duas descrições de espaços pobres densamente povoados. Os tons, entretanto, são completamente distintos. Se Aluísio Azevedo, naturalista, acreditava narrar “cientificamente” a doença da sociedade a partir da descrição minuciosa dos espaços e da animalização dos personagens, João Antônio parece usar a narração do cortiço para dar uma trégua à condição de exclusão da personagem e transformar sua peregrinação em uma espécie de passeio, ainda que por um breve espaço de tempo. Em Azevedo, o discurso indireto se refere aos homens e às mulheres como machos e fêmeas que se aglomeram tumultuosamente. Eles lavam a cara e não os rostos, as fêmeas não têm cabeça, mas cascos, os machos esfregam as ventas e fuçam, e as crianças não utilizam os banheiros para fazerem suas necessidades fisiológicas. Na proposta de Azevedo, um espaço degradado, imundo, e somente poderia gerar sujeitos, frutos do meio, animalizados.

Já o trecho destacado de “Maria de Jesus de Souza (perfume de gardênia)” organiza a narrativa de maneira a estabelecer uma relação menos hostil entre personagem e lugar. A sujeira e a opressão que caracterizaram a história até então – e continuarão como mote do texto após esse trecho delimitado pelos parênteses metafóricos for fechado pela descrição da imundice do bar dos mendigos – cede lugar à descrição de um espaço menos hostil. É a Lapa diurna, com seus comércios que escondem de tudo. A utilização do verbo “esconder” intensifica o estado de suspensão dessa narrativa em relação ao restante do texto, pois ali haveria outras relações escamoteadas. Um local diferente daqueles pelos quais transitara até então, onde até o crime (jogo do bicho) flui esvaziado, até certo ponto, de sua hostilidade, mas, claro, aos olhos disciplinadores do leão de chácara. A suspensão da hostilidade que caracterizaria o “passeio” de Mimi pela rua Joaquim Silva quase é abalado pelas crianças que “perturbam” jogando bola, mas já que não são como as que a importunam nos outros espaços pelos quais passou até então, sua atenção volta-se para a cantoria dos pássaros que sonoriza o ambiente. O caos que vivera até aquele momento transfigura-se na metáfora do mundo, do mundaréu redondo, ou seja, esféricamente entrosado. As mulheres negras são firmes e ancudas, se impõem com seu equilíbrio e balanço. As crianças, a quem ela se referia até então como “pivetada miúda (...), pixote” (ANTÔNIO, 2012, p.406), “merdinha de espanholito (...) [m]oleque, pedaço de puto, encaçapo, fedorento (...)” (ANTÔNIO, 2012, p.410), e que só a

enxovalhavam, agora assumem posturas menos hostis. Eles se tornam “meninos” e suas vozes marotas compõem a musicalidade, o canto que sonoriza aquela rua.

Poderíamos dizer que há, literalmente, um parêntese lírico em meio ao caos que ronda a personagem. Paradoxalmente, é na estreiteza da rua Joaquim Silva que Maria de Jesus de Sousa que se sentiu ela mesma novamente. E, ainda paradoxalmente, isso ocorre quando a história tira dela a responsabilidade de narrar. A primeira pessoa, com poucas alterações de ângulo narrativo (o que discutiremos mais detalhadamente em breve), é a que predomina durante todo o conto. Porém, no trecho citado, não há um pronome sequer em primeira pessoa, nenhum verbo é conjugado nessa flexão pessoal. A única exceção é o verbo solto no final do parágrafo: “[c]aminho.” (ANTÔNIO, 2012, p.411) Mas ele tem uma função muito específica, a de quebrar o encanto e transformar Maria de Jesus de Souza novamente em Mimi Fumeta. Depois dessa breve suspensão narrativa, a personagem é novamente obrigada a se locomover e o seu destino é o botequim dos mendigos.

Por fim, após ter sido espancada por policiais mesmo não estando mais envolvida com o tráfico e tentando se explicar, Mimi Fumeta, com um garoto, “se abraçando, se pendurando, vai tocando rumo a um hotel na travessa do Mosqueira.” (ANTÔNIO, 2012, p.414). A personagem, ao longo do dia narrado no conto, simplesmente dera uma volta em seu *circuito cotidiano* de impossibilidades. Em texto que reflete o entrecruzamento de espaços a partir da análise de revistas alternativas urbanas, Ivete Walty afirma existir um quadro paradoxal em várias cidades do mundo no que se refere ao trânsito de pessoas desvalidas pelo espaço urbano.

Há, no entanto, em várias cidades do mundo, um outro tipo de trânsito, aquele das pessoas desvalidas que caminham pelas ruas e praças em busca de sobrevivência, exibindo, paradoxalmente, sua impossibilidade de transitar pela sociedade, e de ter acesso a seus bens materiais e simbólicos. Delineia-se um quadro em que abertura e fechamento, movimento e engessamento se colocam face a face, explicitando o mecanismo perverso da exclusão social. A deambulação dessas pessoas exhibe, ao mesmo tempo, sua impossibilidade de deslocamento social, seu contingenciamento dentro de uma ordem excludente. (WALTY, 2008, p.182)

As andanças de Mimi Fumeta pelo Rio de Janeiro – ou melhor, por um espaço reduzidíssimo pelo qual transita no decorrer do conto/dia – tem relação com esse perverso mecanismo de exclusão social do qual nos fala Walty. O pseudoalongamento dos espaços na primeira metade do conto e a contínua e mais explícita contração na segunda, como mostramos anteriormente, se aproximariam dessa abertura que ao mesmo tempo é fechamento. A personagem encontra-se engessada, portanto, em seu próprio movimento que,

não por acaso, é trabalhado lexicalmente pelos substantivos que se colam aos nomes dos lugares (praça, largo, avenida, rua...) e pela estruturação própria de *circuito* que tem o conto, *circuito* esse que, como mostra uma das acepções da palavra no **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa**, é “um trajeto ou percurso organizado com escalas e retorno ao ponto de partida” (HOUAISS; VILLAR; MELLO FRANCO, 2004). Para a personagem, coincidem ponto de partida e de chegada e, além disso, essa organização em escalas presente na significação do termo está, no texto de João Antônio, ligada aos *checkpoints* de exclusão e opressão que a personagem recorrentemente atinge no decorrer de seu perambular. Os espaços – praças, botequins, ruas, travessas – pelos quais transita não passam de locais onde ela sofre a experiência da impossibilidade de se deslocar socialmente, o que aponta para o grau de contingência ao qual está submetida. As montanhas circundantes empedrouçadas do subúrbio de Clara dos Anjos continuam cerceando a ação da personagem dona de uma pseudomobilidade.

A aproximação das narrativas ocorre pelo viés do tema, da postura de ruptura em relação às amarras estéticas vigentes em cada período, e até mesmo pela idolatria de João Antônio em relação a seu predecessor, porém é no campo das estratégias narrativas em relação à figuração “do outro” que as diferenças se acentuam, o que também serve como combustível dialógico para o processo hermenêutico.

Como viemos apontando, o papel do narrador e a sua pluralidade de posicionamentos em relação à matéria narrada é de fundamental importância para a nossa análise e para a reflexão sobre a figuração do outro nos textos em estudo. **Vidas secas** é o romance que, de acordo com Luís Bueno, “deu um xeque-mate no romance proletário, deixando a nu as suas limitações, ao mesmo tempo que o elevou a um grau de realização que jamais seria realizado de novo.” (BUENO, 2006, p.664). A essa conclusão, ele chega através da investigação das modalidades do discurso empregadas na narrativa da história de Fabiano e sua família.

A análise de Luís Bueno, quando discute as estratégias narrativas do romance, se baseia em um pressuposto que se desdobra em dois: há um entrelaçamento das modalidades discursivas, esse, o pressuposto. E ele aconteceria em dois níveis: discurso indireto e discurso indireto livre mesclados em um mesmo parágrafo; e a utilização do discurso direto de tal forma que não se possa distingui-lo como fala ou pensamento do personagem. Antes de seguirmos com as conclusões de Bueno sobre a narrativa, acreditamos ser necessária uma, não contestação em relação ao que afirma, mas uma contribuição. Vejamos o excerto de **Vidas secas** a seguir:

Vendo-o acanalhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro.
 – Governo é governo.
 Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo.
 (RAMOS, 2004, p.107)

Sobre o trecho, mais especificamente sobre a frase marcada com o travessão, Bueno comenta o seguinte: “[m]ais adiante, surge um uso curioso de uma terceira modalidade, o discurso direto. Aparece o travessão e não sabemos se aquele parágrafo é algo que foi dito ou pensado por Fabiano. As duas coisas cabem (...)” (BUENO, 2006, p.661).

Acreditamos que o discurso direto, devido justamente àquilo que o caracteriza, a utilização do travessão, não poderia ser, por vontade do leitor, encarado tanto como fala quanto como pensamento do personagem. Ele, definitivamente, é fala. Entretanto, algumas dessas falas, em **Vidas secas**, devido à maneira como são inseridas na narrativa, causam certa estranheza, pois não fazem parte de um diálogo, parecem não ser dirigidas a um interlocutor, soando deslocadas do ambiente em que estão inseridas, caso do trecho analisado por Bueno. Por isso, e não pela vontade do leitor, esse discurso direto adquire ares de um pensamento que o personagem deixa escapar sem querer. Portanto, é fala sim, mas uma fala que é expelida de maneira quase involuntária, uma espécie de pensamento que escapole verbalmente.

Feita essa ressalva, voltemos à conclusão que tira Bueno em relação a essa trança narrativa.

O entrelaçamento das diversas modalidades discursivas é constante e permite ao narrador que se constitua como um eu que, não obstante se mantenha íntegro, se misture a um outro, que também permanece isolado e íntegro. É como se, para ver de fato o outro, fosse preciso ser-se tão integralmente um eu que, em contrapartida, se figurasse um outro de maneira a ele ser-se também integralmente, de tal forma que, ao final da operação, um outro íntegro, não reduzido ao eu, finalmente surgisse para ser visto. (BUENO, 2006, p.661)

Para Bueno, seria, portanto, o entrelaçamento das vozes narrativas o que possibilitaria a **Vidas secas** figurar o outro. Inversamente à estratégia usada pelo romance de 30 para a figuração do outro – a aproximação –, o que **Vidas secas** propõe é que seja assumida essa separação, pois assim o outro seria preservado e ao mesmo tempo seria possível evitar a falsa simpatia. Essa reflexão de Bueno conclui que o outro será sempre muito distante e só é possível figurá-lo a partir da assunção desse afastamento – trata-se de um complexo jogo de “mistura-separação” (BUENO, 2006, p.664).

Em “Maria de Jesus de Souza (perfume de gardênia)”, a estratégia de João Antônio é outra, talvez até inversa à de Graciliano Ramos, pois o texto é, a princípio, todo contado por

um narrador-personagem. Porém, como já mostramos anteriormente, no trecho em que Mimi Fumeta “passeia” pela Lapa diurna, há a suspensão dessa primeira pessoa, que se descola da narradora, como se ela não tivesse, na condição social que ocupa, direito àquele passeio, por isso, é impedida de narrá-lo. Há, salpicados no texto, um embaralhar entre primeira e terceira pessoas, o que promoveria uma mescla de modalidades discursivas, geralmente ligadas ao universo onírico.

Na mesa, fumam-se cigarros americanos. Só uísque do bom, rolam champanha francês, vinhos brancos. Europeus legítimos. Senhorita Maria de Jesus, a naime, a mina tranchã, a que desfila. Toda dama. A dos fregueses recomendados e que se retira, fina, elegante, mais cedo e com destino certo. (ANTÔNIO, 2012, p.407)

Senhorita Maria de Jesus, a que vai brilhar na noite do Bar e Boate Primor. Dama. (...) A senhorita poderia me dar o prazer? E a senhorita Maria de Jesus estende a mão, classe, enquanto o abonado vidra. Cegou-se, apaixonado. (ANTÔNIO, 2012, p.409).

A terceira pessoa assume a narrativa quando a protagonista do conto se imagina aquela que não pode mais ser, a senhorita Maria de Jesus, pois essa já se foi, descolou-se da que agora estaria acorrentada à nova identidade, a de Mimi Fumeta. É interessante perceber, entretanto, que mesmo quando é negada a Mimi a posse do narrado, o que indicaria as impossibilidades impostas à personagem, o universo lexical praticamente não se altera, intensificando a estratégia de escrita que se põe a cargo da eliminação de qualquer traço de hierarquização entre essas duas modalidades narrativas. Antonio Candido, inserindo o escritor paulista numa tradição que remontaria a Zola (mas sem categorizar o texto de João Antônio como naturalista), afirma:

(...) João Antônio inventou uma espécie de uniformização da escrita, de tal maneira que tanto o narrador quanto os personagens, ou seja, tanto os momentos de estilo indireto quanto os de estilo direto, parecem brotar juntos da mesma fonte. Aqui não há, com efeito, um narrador culto que reserva para si o privilégio da linguagem de outra esfera através da imitação de sua linguagem irregular, que serve para manter a distância. Longe disso, narrador e personagem se fundem, nos seus contos, pela unificação do estilo (...) (CANDIDO *apud* ANTÔNIO, 2012, p.581)

Apesar de ser uma estratégia diferente da de Graciliano Ramos, aqui também há um jogo complexo em que existe tanto mistura quanto separação – distintas modalidades narrativas aproximadas pela similaridade da composição lexical coloquial, repleta de gírias e de expressões ruelas, tão presente na tessitura literária de João Antônio. O resultado, porém, é outro: se Ramos, na perspectiva de Bueno, intenta a separação, Antônio almeja a fusão. A possibilidade de se ver o outro estaria, pois, na tentativa de se eliminar a hierarquização das

vozes narrativas no texto. Conforme pondera o teórico mineiro: “[t]rata-se de um narrador culto que usa a sua cultura para diminuir as distâncias, irmanando a sua voz à dos marginais (...)” (CANDIDO *apud* ANTÔNIO, 2012, p.581).

4.2.3 Pimenta no olho do outro é colírio

“Sorte teve a Sandra” narra, pendularmente, a trajetória de Sandra, garota negra e pobre, que passou boa parte da infância no Rio de Janeiro, mas que se mudara para Cataguases no “engatinho da adolescência.” (RUFFATO, 2011, p.45). Nas idas e vindas entre Cataguases e Rio de Janeiro, trabalha como empregada doméstica, se diverte, se apaixona, tem dois filhos bastardos, se prostitui, contrai AIDS e termina precocemente aposentada em Cataguases.

Como na reflexão sobre os contos anteriores, começaremos pela análise da constituição espacial delineada pelo texto, sempre na já mencionada e citada perspectiva de Milton Santos, que entende o espaço em sua configuração relacional. Assim tem início o texto: “A Sandra é que teve sorte: os pezinhos batizados nas salgadas águas das praias da Bica e da Engenhoca, na Ilha do Governador – quando, lá atrás, habitaram a Cacuia, o Morro do Dendê – jamais esqueceram o atalho para o Rio de Janeiro.” (RUFFATO, 2011, p.45). A narrativa é aberta atestando o quão afortunada é a personagem em sua infância, mas, logo na frase seguinte, descontrói essa ideia, pois no início da adolescência, a garota é “atirada às faldas de Cataguases (...), odiando cada manhã espertada no cubículo abafado e triste (...)” (RUFFATO, 2011, p.45). A referência às praias e ao mar, à amplitude, portanto, no trecho que é ao mesmo tempo o início tanto da narrativa quanto da vida de Sandra metaforizaria a amplidão das próprias possibilidades que estariam abertas no horizonte da vida da criança. Porém, a imagem é abruptamente substituída pelo espaço exíguo do cubículo abafado. A narrativa, de maneira brusca, dentro do mesmo parágrafo, comprime impiedosamente o espaço destinado a Sandra no mundo.

Do cubículo abafado em Cataguases – localizado num lugar assim descrito: “chão só-poeira, leiras de água suja, mosquitos, bêbados viralatas sarnentos quentando ao sol.” (RUFFATO, 2011, p.46) –, Sandra, aos 15 anos, consegue, contra a vontade da mãe, do irmão, Zezé, e da irmã, Maura, partir para a cidade maravilhosa. Ela se mudara para um apartamento em que moravam, filhos de dona Diana, três universitários de família rica (envolvida com a política municipal) de Cataguases – Samuel, Marcela e Rafael. O espaço exíguo da cidade de Cataguases supostamente se ampliaria novamente com a mudança para a

capital fluminense, mas isso não ocorre. No apartamento no bairro de Botafogo, o local destinado à garota era “a minúscula dependência-de-empregada, escura e embolorada, cama e guarda-roupa imprensados, **Aqui seu cantinho!**” (RUFFATO, 2011, p.46). Praticamente não há diferença entre o cubículo mineiro e o “cantinho” carioca. Nesse trânsito de Cataguases para o Rio, o espaço por ela ocupado não se expande, ou, até mesmo, se torna ainda mais comprimido, tendo em vista a quantidade de afazeres que acumulou ao se inserir no mundo do trabalho. “Cinco meses, mal frequentou a rua, no ramerrão encarcerada, arrumar, limpar, cozinhar, lavar, passar, vista depreciada pelas costas sujas do prédio oposto, visitas-mirim ao mercadinho para solucionar urgências (...)” (RUFFATO, 2011, p.46). Percebamos que no texto a palavra utilizada para se referir aos afazeres de Sandra não é trabalho, labuta, serviço ou outro sinônimo qualquer, mas “ramerrão”, expressão que, de acordo com o **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa**, está ligada à “repetição fastigiosa” a “um modo de vida caracterizado pela invariabilidade de ocorrências que se repetem tediosamente dia após dia” (HOUAISS; VILLAR; MELLO FRANCO, 2004). Além disso, o verbo acoplado ao ramerrão é “encarcerar”, o que amplia ainda mais o estado de clausura em que se encontraria a personagem. Pode-se dizer que Sandra passara a viver, praticamente, um regime de semiescavidão. Como veremos, esse ramerrão acompanhará Sandra por qualquer que sejam os espaços pelo quais transite.

Nas duas primeiras páginas do texto, temos menção à corrupção praticada pela família de dona “Diana, esposa do doutor Manoel Prata (...)” (RUFFATO, 2011, p.45). A família “dos Prata”, vez e outra é citada ao longo do **Inferno provisório** como dona das fábricas, das indústrias e é composta por políticos corruptos da cidade de Cataguases. Quando Sandra se muda para o Rio de Janeiro, o veículo que a leva é um “Santana da **Prefeitura Municipal de Cataguases**” (RUFFATO, 2011, p.46). Além disso, os mantimentos que, mensalmente, abasteciam o apartamento vinham, todo dia cinco de cada mês, “num carro chapa-branca” (RUFFATO, 2011, p.46). Como se vê, eram utilizados recursos públicos para beneficiar a família. Além dessa corrupção exercida pela elite, há também, outra ação, agora por parte da Sandra, que merece ser destacada. Passados os cinco meses iniciais em que estava praticamente sem sair do apartamento, tão encarcerada ao ramerrão encontrava-se, Sandra começa a acumular informações sobre os moradores do apartamento.

(...) Samuel fumava maconha, (...) a Marcela dormia na república do namorado, (...) Rafael bordejava-a, bode intimidado. **Se me delatar, eu te fodo!**, grunhia o Samuel, apavorado – e apossou-se das sextas-feiras à noite. **Sandrinha, isso é segredo, fica**

entre a gente, sussurrava a Marcela, acoçada – e conquistou os sábados. Insinuante, titerizava o Rafael – e invadiu os domingos. (...) E reclamassem, **Ô Sandra, isto aqui está que é uma imundice!**, desafiava, **Me mandem embora então, uai!** E recolhia-se no “seu cantinho”, sob o olhar guloso do Rafael. (RUFFATO, 2011, p.47)

Apesar de o trecho narrar prioritariamente as vozes dos filhos de dona Diana²⁶ se dirigindo à Sandra, pela elipse, fica claro que a garota estaria usando arditosamente as informações que colheu e chantageando, pelo menos, Samuel, o estudante de direito que era usuário de droga. Assim como pudemos inferir, em capítulo anterior, o texto de Ruffato parece deixar aberta a possibilidade de o leitor definir se as situações vividas por alguns dos personagens podem ser consideradas uma conquista, uma manutenção do sofrimento ou uma perda, ele também parece permitir que o leitor defina o que pensar sobre as situações narradas em algumas das histórias. A atitude de Sandra, por exemplo, de chantagear as pessoas poderia ser vista como uma postura de resistência perante a sua condição de subalternidade, de opressão, entretanto, ela é estrategicamente posicionada logo após a narração da atitude corrupta dos sujeitos da classe social superior à dela. Esse encadeamento sequencial seria uma estratégia do texto de estabelecer uma espécie de espelhamento moral entre as classes, ainda que relativizado pela posição de oprimida de Sandra? Talvez menos que um texto que “simplesmente” denuncie uma situação opressiva, de classe, por exemplo, **Inferno provisório** escancare, pela problematização, a complexidade das relações humanas no espaço socialmente construído. Vejamos que Sandra se coloca numa verdadeira operação de guerra para conseguir sua “alforria” nos finais de semana, como se pode conferir pelos verbos utilizados na narrativa: apossar, conquistar, invadir. Se em João Antônio, como reflete Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos Santos, os “personagens saem, idealisticamente, do submundo para uma trajetória de ‘heróis marginais’” (SANTOS, 2003, p.150), em Ruffato, o tom seria menos o de exaltar que de problematizar.

Com a conquista da mobilidade, Sandra ganha o espaço da rua. “Foram épocas de deslumbres. Escapava sexta-feira à noite rumo à Zona Norte – Abolição, Madureira, Ramos, Oswaldo Cruz –, onde houvesse pagode, enfim (...)” (RUFFATO, 2011, p.47). E numa dessas andanças, “na quadra da Imperatriz Leopoldinense, em Ramos, conheceu Fafá” (RUFFATO, 2011, p.47). Esse personagem, o pai do primeiro filho de Sandra, que desaparece depois da gravidez da garota, pode ser lido como uma espécie de “reencarnação” de Júlio Costa, do conto de Lima Barreto, “Clara dos Anjos”. Entretanto, o “[b]ranco sardento, insignificante

²⁶ Seria uma estratégia irônica nomear de Diana a mulher do político, numa referência sarcástica à princesa de Gales morta num acidente de carro em 1997 e conhecida como a “princesa do povo”?

(BARRETO, 2001, p.126) pertencente a uma classe social distinta da de Clarinha, se transfigura em um “mulato empertigado, falante, dengoso, engraçado, cavalheiro” (RUFFATO, 2011, p.47), que se aproximaria mais dos personagens malandros de João Antônio. Ou seja, o herói marginal mencionado por Santos (2003) também deveria assumir sua parcela de culpa no complexo jogo das relações sociais.

Não tendo localizado o pai do filho que gestava, Sandra retorna para Cataguases. Assim como no conto de João Antônio, a amplitude do espaço metropolitano mostrou sua faceta de compressão. Aproximadamente oito anos depois, Sandra muda-se novamente para o Rio de Janeiro. Nessa terceira passagem pela cidade maravilhosa, torna-se prostituta.

De-princípio, andou fazendo biscates, que mal e mal impediam que mendigasse pelas calçadas, até, caixa de um minúsculo mercado na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, desvelá-la um sujeito zona-sul, encaraminhando-a com esperanças de dinheiro fácil e muito. Empregou-se dançarina em uma boate chique de Ipanema e conheceu toda uma raça de gringos, alemães e japoneses, italianos e portugueses, argentinos e franceses, americanos e ingleses, que, apatacados e babosos, apreçavam em dólar. (RUFFATO, 2011, p.49)

Sandra consegue, prostituindo-se, sair da condição de quase mendicância em que se encontrava e muda-se para o mesmo bairro em que trabalhara como empregada doméstica – “locou um quarto-e-sala (...) em Botafogo, (...) para deslembrar os antigos tempos de senzala, *a Marcela e o Samuel, doutores em Cataguases, o Rafael, no estrangeiro...*” (RUFFATO, 2011, p.49). Porém, ao utilizar o verbo “apreçar” na construção do período, o texto atribui caráter de mercadoria a ela, que se coisifica pela organização narrativa, espécie de condição para que saia do estado de quase miséria. Percebamos ainda que a senzala – “seu cantinho” (RUFFATO, 2011, p.46, 47) – dos tempos em que trabalhara para os garotos ricos não se amplia demasiadamente, pois o apartamento que aluga é um quarto e sala e ainda terá de ser dividido com Fred Durão, seu namorado que, quando descobre que está grávida, rouba todos os seus pertences, limpa a caderneta de poupança da garota e desaparece.

O último espaço no qual se encontra Sandra é o de Cataguases, para onde volta depois de abandonada e roubada por Fred, mais uma espécie de “reencarnação” de Júlio Costa a assombrar a vida da personagem. “Depois, quando soube-se com aids – ela e o Kaíke, ainda mamão –, apelou ao doutor Samuel, que, demandando contra a Previdência, acertou encostá-la na Caixa, um salário-mínimo limpo, todo quinto dia útil do mês.” (RUFFATO, 2011, p.51).

Cruelmente, depois de todas as tragédias vividas por Sandra, o texto mostra uma coadunação corrupta entre as classes representada pelo pedido de Sandra para que o doutor Samuel “mexesse os pauzinhos” para que ela conseguisse receber uma aposentadoria. E a

crueledade narrativa está justamente em colocar Sandra, após tudo o que passara, como uma espécie de contraventora. Mas essa crueledade narrativa favorece a reflexão em relação à impossibilidade de existência de uma inocência pura, inocência essa que começara a ser quebrada na tomada de consciência de Clara dos Anjos no fim do conto de Lima Barreto. Essa seria, literalmente, a explosão do maniqueísmo proposta por Ruffato, ainda que mostrando as enormes diferenças de condições de vida dos personagens de classes sociais distintas. Obviamente, mais uma vez, fica na mão do leitor decidir – ou não – que relação é essa, se postura de resistência contra a opressão, se algum tipo de conduta corrupta.

No movimento pendular entre Cataguases e Rio de Janeiro, diferentemente de Mimi Fumeta, que na trajetória entre início e fim do texto, se mantém tragicamente na mesma situação, num sentido circular de aprisionamento, Sandra, além de aferrolhada a esse círculo, termina arruinada, pobre, doente, com dois filhos, um deles, aidético. Nesse desfecho triste, há uma reviravolta narrativa surpreendente: o narrador se silencia abruptamente e entrega o discurso às mãos da coletividade. Por isso, finada a análise pelo viés das configurações espaciais, tentemos entender de que forma a história se organiza no nível narrativo e quais reflexões ela pode suscitar.

Apesar de organizado com as intervenções tipográficas comuns aos textos de Luiz Ruffato, “Sorte teve a Sandra”, se comparado a outros textos de **Inferno provisório** – como “Zezé & Dinim”, por exemplo, em que, abusando da distribuição das palavras na folha e de recursos tipográficos, frases se atropelam e períodos parecem se acotovelar, embaralhando explicitamente, em muitos momentos, as diversas vozes que compõem as narrativas –, é bastante “comportado”. A modalidade discursiva privilegiada na narrativa é aquela ligada ao narrador onisciente.

Dona Diana (...) engraçou-se com ela, nem dezesseis ainda, só elogios. **Dona Nazaré, a filha da senhora é esperta, mas, sinceramente, pouco futuro tem, estacionada aqui em Cataguases, Por que não dar uma chance a ela, coitadinha?**, caitituava, inflando sonhos. Mais duas, três vezes perseverou, parada na frente da casa, o motor do Escort ligado, recusando a insistência da mãe, **Não quer descer?, tomar um cafezinho?, uma água?**, educadíssima por detrás dos óculos escuros, **Não dona Nazaré, muito obrigada, vamos deixar pra outra hora,** (...) (RUFFATO, 2011, p.45, 46)

Apesar da aparente intercalação das vozes dos personagens operada pela pontuação esdrúxula, os discursos do narrador, de dona Nazaré, mãe de Sandra, e de dona Diana são facilmente identificáveis devido à utilização dos recursos tipográficos que abundam em todos os volumes de **Inferno provisório**. Não obstante, talvez, seja verificável em “Sorte teve a

Sandra” aquele entrelaçamento de modalidades discursivas sobre o qual nos fala Luís Bueno, acreditamos que há outra peculiaridade na organização narrativa deste texto de Ruffato que merece ser desdobrada.

Mais uma vez, como em vários outros momentos apontados no decorrer deste trabalho, a história narrada neste fragmento faz o caminho do circuito, neste episódio, partindo de Cataguases e a Cataguases retornando. O título da história, que aponta para uma narrativa que privilegiaria, de alguma maneira, o percurso de Sandra, desvela, na verdade, uma trajetória de percalços. Porém, o tom otimista que carregam tanto o título quanto a primeira frase do texto – “Sorte teve a Sandra” (RUFFATO, 2011, p.43) e “A Sandra é que teve sorte (...)” (RUFFATO, 2011, p.45) – vai, aos poucos, através desse entrelaçamento de modalidades discursivas, se desfazendo. No final do trânsito por esse circuito, quando o leitor se depara com a derrocada da personagem – que, ao que tudo indica, perdeu a mobilidade que tivera, pois termina de volta à cidade mineira de que tanto tentou fugir, descobre-se portadora e tem um filho portador do vírus HIV –, o texto, surpreendentemente, traz de volta a ideia da sorte que tivera a Sandra.

Alardeavam, o Ana Carrara inteiro, que ela sim, tivera sorte, porque, ao invés de encafiar-se em Cataguases, bicho-do-mato atrás de tanque-de-lavar-roupas ou iludida em dentro de uma tecelagem, correr mundo, tornara-se esperta, astuta, ladina, e agora podia desfilar pavã pelas ruas da cidade... (RUFFATO, 2011, p.51)

A estratégia narrativa no trecho destacado é sintomática. E talvez esse seja o ponto fundamental da reviravolta narrativa operada por Ruffato em relação à possibilidade, discutida neste item, de se figurar o outro através dos recursos próprios da literatura. O escritor, no texto em análise, instaura uma peripécia estética interessante.

No trecho citado, o que se percebe é uma espécie de retirada do narrador que comandou a narrativa até então, e a entrega do discurso a outrem. Ele baixa o volume de sua participação na narrativa e aumenta o da coletividade, metaforizada, no texto, pelo “Ana Carrara inteiro”, ou seja, pelo discurso do bairro como um todo. A narrativa funciona como se o narrador se afastasse para “tirar a prova” em relação ao entendimento do que vinha narrando até então. Surpreendentemente, essa coletividade não considera todos os aspectos aos quais o leitor teve acesso e se precipita em concluir sobre a sorte da personagem. Nesse momento, o narrador opera um esvaziamento do seu próprio poder narrativo, da sua própria capacidade de figurar o outro em sua integridade. Por mais que tenha se esforçado em narrar a complexidade da trajetória do personagem, quando entrega o discurso a outrem, nota que esse receptor

percebeu somente alguns aspectos da vida da protagonista narrada. Não por acaso, esse novo dono do discurso é a própria coletividade, pois, assim, o texto aponta para a multidão de possibilidades de se narrar esse outro, a pluralidade de perspectivas que essa coletividade representaria. Esse momento poderia ser visto ainda como uma leitura para a pluralidade fragmentária de toda a obra e suas diversas estratégias narrativas, imbricações genéricas e imperfeições estéticas. Essa massa de retalhos discursivos que, apesar de singular – a obra – é, ao mesmo tempo, plural – as várias histórias –, na medida em que há uma diversidade generosa de posições narrativas espalhadas por ela. A dele, do narrador de “Sorte teve a Sandra”, e a da coletividade do Ana Carrara são apenas algumas delas, até porque, a coletividade, mesmo pertencente a uma mesma classe social, como vimos nas várias histórias analisadas aqui, é composta também de heterogeneidades. Sendo assim, o narrador, ao entregar o discurso a outrem, um outrem que o assume perspectivamente, apontaria para a impossibilidade mesma de se narrar “por inteiro” esse outro. Seja pelo distanciamento, seja pela aproximação, seja pela mistura entre aproximação e distanciamento, dar visibilidade a “um outro íntegro” (BUENO, 2006, p.661), como proposto na leitura de Bueno sobre **Vidas secas**, na perspectiva de Ruffato, não parece possível. A integridade do outro não seria, portanto, atingível. Isso, entretanto, não assassina o narrar, mas o coloca constantemente na esfera da problematização. Mesmo porque, o narrador é uma estratégia do autor e é do encontro de sua voz com a da coletividade que se pode perceber a voz do autor implícito a desvelar a ironia que tem a frase-título. A possibilidade de realismo residiria justamente nessa problematização narrativa intrínseca ao texto, como vimos na proposta de Olinto e Schøllhammer (2002).

Como pudemos perceber, pelo viés da configuração espacial, os três textos se aproximam bastante, tendo em vista que trabalham índices textuais que configuram paradoxalmente a mobilidade das personagens, pois, à medida que ampliam essa configuração espacial no texto, desvelam, na verdade, seu oposto, a sua compressão. O que se teria nessa pseudoabertura ou pseudomobilidade seriam a forma mesma do circuito e seus *checkpoints* de exclusão e opressão. Uma clausura no nível das possibilidades, uma mobilidade de perna quebrada. Já no nível das modalidades discursivas, os textos operam estratégias bastante distintas, o que leva a diferentes resultados. Em Lima Barreto, como mostramos, o narrador onisciente, ao mesmo tempo em que, crítico e irônico, alfineta a sociedade burguesa e exhibe a nulificação da garota que se transforma, ao final do conto, em nada, em certos momentos, estereotipa a personagem, o que, definitivamente, não tira o mérito de seu projeto literário, antes, aponta para a repetição de traços daquele tipo de pessoa/personagem.

João Antônio, com a imbricação dessas vozes narrativas e operando um jogo complexo, semelhante ao de Graciliano Ramos, de mistura e separação de vozes narrativas, ao invés de propor a separação entre intelectual e matéria narrada, conforme proposto por Bueno para a leitura de **Vidas secas**, trabalha em sentido distinto, na verdade, tentando apagar a hierarquização dessa relação.

Ruffato, por outro lado, talvez já tendo assumido que os discursos são todos, naturalmente, emaranhados, estabelece uma posição narrativa que, tendo noção de sua impossibilidade de integridade, no sentido de completude, se afasta e entrega o discurso a outrem que, coletivo, também é, ao mesmo tempo, um e vários. Emaranhando ou separando as vozes narrativas, o que se tem na história aqui analisada seria a própria encenação da realidade construída pelo texto, através de uma espécie de “desistência narrativa”. Uma desistência que, é preciso ressaltar, sustentaria a própria possibilidade de se contar histórias.

5 CONCLUSÃO

Há sem dúvidas motivos para ser pessimista, contudo, é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes.

Georges Didi-Huberman

A trajetória que nos propomos percorrer pelo **Inferno provisório**, que não é dantesco, mas que com aquele certamente também dialoga, chega ao fim, e dessa migração, que teve a própria mobilidade como operador de leitura primordial, foi possível promover algumas reflexões.

No primeiro capítulo, abordamos a obra pelo viés da relação do texto com a construção das identidades dos muitas personagens que abundam na pentalogia. A hipótese levantada pelas primeiras leituras do texto literário era a de que nos depararíamos com uma sucessão de sujeitos arruinados pelo seu *status* de desterritorializados, moventes, migrantes. Porém, outra questão se colocou. Precisaríamos investigar se essa desterritorialização levaria unicamente a um saldo de vida negativo ou se esse mesmo sujeito em trânsito poderia estabelecer uma relação mais positiva com o próprio ato migratório. Para colocar em marcha essa investigação, optamos por acolher o prefixo “-contra” em sua concepção semântica que aqui chamamos de “hostilidade despotencializada” ou, com o auxílio de Derrida (2003, p.41), “hostipitalidade”. Nesse percurso, ao caminharmos com alguns personagens, como a dona Alzira e a dona Nazaré, por exemplo, nos deparamos com a ruína, o desenraizamento e a intransponibilidade que caracterizariam a trajetória dessas personagens.

Entretanto, como buscávamos não somente a “hostilidade”, mas também algum resquício, ao menos, de “hospitalidade”, percebemos que algumas trajetórias eram trabalhadas de maneira menos determinista e entrelaçavam mesmo essas possibilidades de acolhimento e repulsa. Para isso, mapeamos as histórias de alguns personagens ao longo do **Inferno provisório** na tentativa de entender como se comportariam suas identidades. Como vimos no item “A Solução e a Fantasia como *Escape*”, a personagem estaria sujeita a uma narrativa construída de maneira a apontar um estado de clausura, causado por uma série de fatores tanto sociais quanto culturais. Perseguir os passos de Hélia nos obrigou a elaborar conceitos, como os de *circulatividade* e *murificação*, conceitos que dessem conta não apenas do estado de sítio, mas que pudessem, por outro lado, auxiliar a leitura das trajetórias que, a nosso ver, não estariam submetidas a esse cerco.

Estabelecidos os conceitos, seguimos os passos de três outros personagens. Na história “Estação da água”, Caburé se encontra enclausurado por muros metafóricos erguidos pelo

que chamamos de tijolos lexicais, o que, juntamente com uma estética naturalista, remeteria a um estado de total imobilidade. Já nos textos do quinto e último volume da saga, os que têm Mirim e Guto como protagonistas, esse mesmo muro metafórico estaria despido de alguns daqueles tijolos lexicais, o que despotencializaria o determinismo presente na narrativa que conta a história de Caburé, abrindo, assim, outras possibilidades de sobrevivência. Tratamos essa possibilidade de alteração do destino determinista a partir, principalmente, da utilização de um verbo usado na composição narrativa: descarrilhar. Ele metaforizaria as saídas possíveis em relação ao caminho preestabelecido pelo discurso determinista, pois seria na desordem, na pluralidade de caminhos abertos, pelo descarrilhamento, que se abririam novas possibilidades de superação de limites.

O **Inferno provisório**, além de trabalhar essa perspectiva emaranhada no campo das identidades, também opera uma “hostipitalidade” no que diz respeito à sua organização formal. Como procuramos mostrar, ao mesmo tempo em que almeja romper com a estética burguesa do romance, se apodera dela (amorfa e arrivista desde sua gênese) e a mescla a outros gêneros para compor a sua rede plural de “estórias-até-agora”, como diria Doreen Massey (2008).

E foi pelo viés da fragmentação e pluralidade dessa rede de histórias que trabalhamos, a partir da analogia estabelecida entre fotografia/conto e cinema/romance proposta por Cortázar (2006), que propusemos o projetor literário como operador de leitura da obra. Como tentamos mostrar, ele, além de permitir a visualização da multiplicidade “fotográfica” de trajetórias – ou seja, a partir do formato do conto – também, quando colocado em movimento, seguiria um percurso paradoxal entre um passado e um futuro, porém, com a significativa diferença de que, dessa perspectiva, o futuro também se configuraria em sua pluralidade.

Em seguida, após focarmos a relação intertextual entre o **Livro das impossibilidades** e Pink Floyd, a partir da perspectiva contracultural que marcou o período histórico narrado em boa parte da história de Zezé e Dinim, partimos para a análise de como o **Inferno provisório** se inseriria na série literária brasileira. Optamos pelo recorte nacional, mesmo tendo consciência de que o diálogo poderia ter sido feito com uma trajetória bem mais ampla. Partindo das considerações sobre diferentes estratégias realistas a partir do século XIX até o presente, aproximamos rapidamente Luiz Ruffato e Rubem Fonseca pelo viés do intertexto, pois, apesar de não nos parecer brutalista o **Inferno provisório**, há diálogos possíveis entre esses autores mineiros. Nesse item, nossa prioridade foi trabalhar com a possibilidade literária de figuração do outro a partir dos questionamentos que Luís Bueno faz ao romance de 30, mas com o diálogo construído entre diferentes momentos enunciativos da narrativa curta no

decorrer do século XX. Tentamos aproximar/distanciar as personagens femininas construídas por Lima Barreto, que publica “Clara dos Anjos” (o conto) em 1920, João Antônio, que lança **Abraçado ao meu rancor**, livro que contém o conto “Maria de Jesus de Souza (perfume de gardênia)”, em 1986, e Luiz Ruffato, cuja história “Sorte teve a Sandra” faz parte do quinto volume de **Inferno provisório**, publicado em 2011. A partir da análise desses três momentos enunciativos, pudemos perceber, com o suporte fundamental do entrelaçamento das modalidades discursivas em **Vidas secas**, proposto pela leitura de Bueno, como Ruffato implode a própria possibilidade de se narrar o outro de maneira integral, ao silenciar o narrador em terceira pessoa e entregar o discurso à coletividade no final da história.

Procuramos não cair na tentação de afirmar **Inferno provisório** é isto ou é aquilo. Nossa reflexão se baseou não em uma tentativa de defini-lo como romance ou coletânea de contos, ou de inseri-lo em outra categoria qualquer a que se possa encaixar. Leituras dessa natureza são possíveis e necessárias ao estabelecimento do diálogo crítico. Apesar de não termos tentado engessar a obra dentro de uma generalização, acreditamos que o exercício hermenêutico trabalhado em relação a questões de gênero é profícuo, na medida em que nos permite construir relações entre o estético e o político emaranhados na obra.

Diferentemente das estratégias de Lima Barreto e João Antônio, que eram de ruptura com os valores vigentes em suas épocas, a proposta desse projeto literário chamado **Inferno provisório**, da maneira como se organiza, parece ser mais de arrivismo, para nos apegarmos ao termo de Marthe Robert (2007), pois opera um jogo de reapropriação de momentos enunciativos anteriores, ainda que queira se distanciar do chamado romance burguês. Trata-se, mais uma vez, de uma estratégica “hostipitalidade”. Ao mesmo tempo em que Luiz Ruffato se filia a Lima Barreto e João Antônio no que se refere a temas – narrativas sobre personagens pobres e de classe média-baixa, por exemplo – busca romper com a suposta simplicidade da linguagem desses escritores. Se Lima Barreto, por exemplo, opta pela linguagem “sem invenções, sem experimentalismos verbais e sintáticos”²⁷ (VASCONCELLOS *apud* BARRETO, 2001, p.12), o texto de Ruffato se distancia explicitamente dessa estratégia. Anthony Giddens, ao discorrer sobre a tradição em seu livro **Mundo em descontrolo**: o que a globalização está fazendo de nós, explica que a tradição estaria vinculada ao estabelecimento de uma verdade e, por isso, seria estável. O raciocínio do teórico inglês em relação à tradição desenvolve-se em direção ao questionamento do conceito de fundamentalismo, que, para ele,

²⁷ Acreditamos necessário relativizar a afirmação dela de que a linguagem do escritor carioca não possui essas características; diríamos que tais características talvez não sejam a principal estratégia narrativa dele. Afinal, no momento em que Lima Barreto publica, produzir literatura almejando a simplicidade poderia, sim, ser encarado como um experimentalismo formal.

seria a “tradição sitiada”, ou seja, a “tradição defendida de maneira tradicional (...), a recusa do diálogo num mundo cujo ritmo e continuidade dependem dele.” (GIDDENS, 2002, p.58,59). Para ele, o cosmopolitismo privilegiaria o diálogo enquanto o fundamentalismo a ele se fecharia. Entretanto, a tradição, apesar de necessária, poderia ser tratada de outra forma, não tradicionalmente, e explica sua proposta através da maneira como o conhecimento acadêmico é construído.

Todos no mundo acadêmico trabalham de acordo com tradições. Até as disciplinas acadêmicas, como um todo, como a economia, a sociologia ou a filosofia, têm tradições. A razão disso é que ninguém seria capaz de trabalhar de uma maneira inteiramente eclética. Sem tradições intelectuais as idéias não teriam foco nem direção.

No entanto, é parte da vida acadêmica explorar continuamente os limites dessas tradições, e fomentar um intercâmbio ativo entre elas. A tradição pode muito bem ser defendida de uma maneira não tradicional – e este deveria ser seu futuro. (GIDDENS, 2002, p.54,55)

A longa citação se justifica, pois serve de parâmetro para pensarmos a inserção de **Inferno provisório** na série literária brasileira, que ocorreria menos como proposta de ruptura radical que dialógica. O tratamento da tradição operado na escrita de Ruffato se daria de maneira não tradicional, conforme proposto por Giddens. Como vimos, **Inferno provisório** aglomera gêneros, momentos enunciativos, intertextos, modalidades discursivas da maneira que melhor lhe convém, o que possibilita a ampliação da carga semântica de seu poder literário.

De certa maneira, esta proposta dialoga com a conclusão a que chega Flávio Carneiro (2005) sobre a literatura brasileira produzida no presente em nosso país. Para ele, o autor brasileiro que escreve neste momento encontrou na releitura e reescrita do moderno uma saída para o impasse “contra quem escrever agora?” (CARNEIRO, 2005, p.26) que se apoderou do escritor findos os anos de chumbo. Nós diríamos que Ruffato opera uma reapropriação dos momentos enunciativos que o precedem e com eles busca um diálogo.

Por fim, observemos mais detidamente o momento final dessa saga estropiada, um momento rigorosamente marcado no tempo: 31 de dezembro de 2002. Apesar do trecho já ter sido citado em capítulo anterior, acreditamos prudente reinseri-lo aqui, tendo em vista que a abordagem será um tanto distinta daquela já operada e obedecerá a outras intenções.

Imerso entre os milhares de calções e camisetas numeradas que, sob um calor de mais de trinta graus, aguardavam impacientes, na tarde do último dia de 2002, em frente ao prédio do Museu de Arte de São Paulo, pela largada da Corrida de São Silvestre, Luís Augusto, alongando os músculos, especulava se conseguiria vencer os quinze quilômetros de subidas e descidas do trajeto. (RUFFATO, 2011, p.71)

Como já mencionamos anteriormente, a utilização do mesmo momento no início e fim da história, com significativas alterações lexicais, apontaria para a possibilidade de desmonte dos muros textuais que aprisionavam metaforicamente Hélia e Caburé, o que simbolizaria frestas e a existência da possibilidade de fuga de um destino pré-determinado, da possibilidade, portanto, de descarrilhamento. De qualquer maneira, um texto que, por conter como início e fim o mesmo momento, dariam a primeira dica de sua circularidade. Além disso, não por acaso, Guto vai participar da Corrida de São Silvestre, que, apesar de já ter sido realizada em diversos percursos, no ano mencionado no texto, o circuito foi o mesmo que o atual, um circuito que tem início e fim no mesmo local, a Avenida Paulista, portanto, também remetendo à circularidade. Vejamos que o personagem conjectura se conseguirá percorrer o percurso que é cheio de altos e baixos; lembremos ainda que o Guto sai de um estado de sedentarismo e descuido em relação à própria saúde e assume uma postura mais saudável. Metonimicamente, Guto engloba toda essa gente que construiu “estórias-até-agora” (MASSEY, 2008), em percursos de altos e baixos, e que se aglomera coletivamente na multidão que aguarda a largada da corrida. Uma largada simbólica, pois, permite-nos perguntar se a inserção de data tão específica – “último dia de 2002” – não faria parte da economia do romance, indiciando frestas no processo de murificação, já que, no dia seguinte, um proletário assumirá a presidência da república no Brasil.

No decorrer das análises propostas para esta tese, pudemos perceber os vários momentos circulares que compõem a obra de Ruffato, tanto em relação ao fechamento (muitos) quanto à ampliação (menos abundantes) das possibilidades de se percorrer caminhos. Esse formato reiteradamente presente nos fragmentos dos livros e que se repete na organização da obra como um todo, já que a primeira de todas as histórias chama-se “Uma fábula” e a última, do último volume, “Outra fábula”, nos permite uma reflexão, como não poderia deixar de ser, *provisoriamente* conclusiva.

A partir de uma simples busca no Google é possível verificar como a obra de Ruffato é frequentemente atribuído o formato de mosaico. Talvez esse formato seja apropriado para **eles eram muitos cavalos**, mas não acreditamos que a imagem seja pertinente para **Inferno provisório**. Esse composto de pequenas e variadas peças e ladrilhos, pelo que expomos até aqui, não representaria bem a mobilidade que vislumbramos como parte composicional do texto. Antonio Candido, ao discursar sobre a polêmica acerca da “desmontabilidade” de **Vidas secas** e sobre a forma desse romance, escreveu:

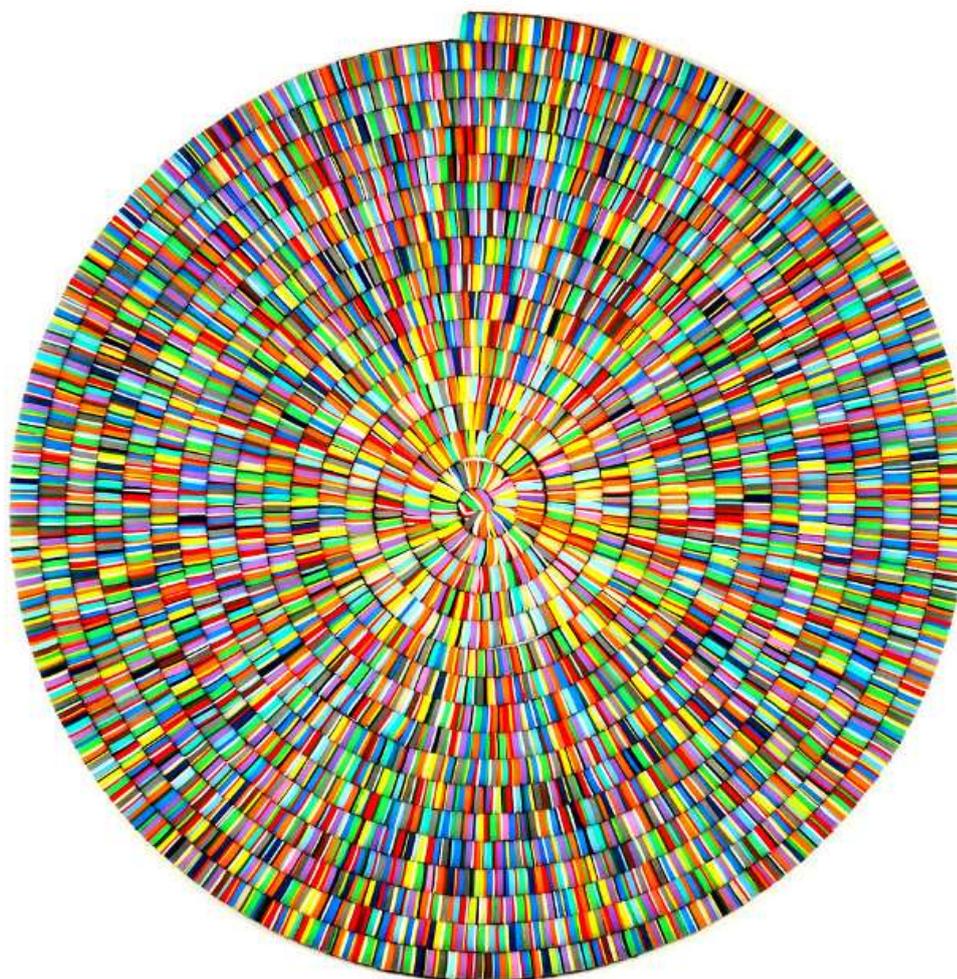
Benjamim Crémieux falou de romance em rosácea a propósito do *Temps Perdu*. Parece-me que *Vidas secas* pode, noutro sentido e com maior propriedade, classificar-se de igual modo, contanto que imaginemos uma rosácea simples e nítida, em que as cenas se disponham com ordenada simplicidade. Políptico ou rosácea – qualquer coisa de nítido e primitivo, cuja cena final venha encontrar a do princípio: Fabiano, retirando pela caatinga, abandona a fazenda que animou por algum tempo. (CANDIDO, 2006, p.64, 65)

Também as formas de políptico ou rosácea atribuídas ao livro por Candido, interpretadas por Luís Bueno como “uma preocupação [de Candido] em afastar esse caráter fragmentário de *Vidas Secas* de experiências mais fechadas ou pretensamente ‘sofisticadas’ do romance moderno” (BUENO, 2006, p.643), não nos parecem adequadas, pois não obstante o seu caráter plural, falta-lhes movimento devido à fixidez de seus encaixes. Dadas as características paradoxais que a pesquisa foi descobrindo em **Inferno provisório** – ao mesmo tempo fragmentado e contínuo, dependendo da abordagem que se lhe imprima –, elegemos uma imagem que talvez seja mais adequada à forma romanesca da obra: a espiral. Obviamente, não a espiral convencional, que seria uma imagem muito mais ligada a preceitos positivistas e teleológicos que a complexidade relacional que lemos na obra. Carla Tennenbaum desenvolveu uma técnica para a produção do que intitulou de espirais cinéticas²⁸. Reproduzimos a seguir uma dessas espirais.

²⁸ “As espirais cinéticas são elaboradas artesanalmente a partir de resíduo recolhido junto à indústria e comércio de E.V.A. A confecção se dá através da fragmentação e re-aglutinação manual do resíduo original, utilizando uma técnica de encaixe desenvolvida especialmente para o projeto, de forma a dispensar o uso de cola e outros aglutinadores químicos. Variações cromáticas são decorrentes da matéria-prima e sensibilidade artística de quem as executa, tornando cada peça única e irreprodutível.

Em 2003 as espirais cinéticas, ainda como protótipos, foram premiadas na exposição hOLAnDA 2003, promovida pela LADF – Latin American Design Foundation, em Amsterdam. Em 2005, em sua versão final, receberam o primeiro prêmio do Concurso Design 21 – Love/Why?, promovido pela UNESCO em parceria com Felissimo Co.” Disponível em: <<http://www.caobaum.com/>>. Acesso em: 18 maio 2013.

Figura 10 - Espiral Cinética, de Carla Tennenbaum



Fonte: Disponível em: <<http://www.caobaum.com/>>. Acesso em: 18 maio 2013.

A imagem acima nos soa mais apropriada para ser associada à forma do **Inferno provisório**, primeiramente pelo fato de ser, como o próprio nome expõe, uma espiral carregada de movimento, pois cinética. Além do movimento contínuo próprio da espiral, ela, devido à explosão de cores que a configura, pluraliza essa continuidade. Cada uma das pequenas cores simbolizaria as muitas estórias-até-agora, histórias que se comunicam umas com as outras no movimento espiral, mas que se desconectam ao mesmo tempo, pois tais fragmentos de cores não seguem um padrão linear. Sendo assim, **Inferno provisório**, ao mesmo tempo em que explode o *continuum* da história e expõe a fragilidade e precariedade de vidas soterradas pelo ideal progressista e de discurso aplainador, reinsere essas mesmas vidas nessa multiplicidade, nessa pluralidade de círculos que juntos, paradoxalmente, compõem essa espiral, reafirmo, fraturada e que aponta para o futuro como pluralidade.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. Como e porque sou romancista. In: ALENCAR, José de. **Ficção completa**. V. 1. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965.
- AMADO, Jorge. **Suor**. 49^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ANDRADE, Oswald. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 2004.
- ANTÔNIO, João. Lima Barreto, pingente. In: BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Lima Barreto: prosa seleta**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- ANTÔNIO, João. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- APPADURAI, Arjun. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini *et al.* São Paulo: EDUSP, 1993.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Lima Barreto, precursor de romance moderno. In: BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Lima Barreto: prosa seleta**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Lima Barreto: prosa seleta**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. Clara dos anjos. In: RUFFATO, Luiz. (Org.). **Questão de pele**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Liquid modernity**. Malden, MA: Blackwell, 2000.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luísa Neri. Campinas: Pontes, 2005.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 41^a ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRAGA, Samantha. Diligências num caleidoscópio, com Luiz Ruffato. In: Miranda *et al.* **Protocolos críticos**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CAMPOS, Haroldo. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 2004.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1976.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. V. 1. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- CARNEIRO, Flávio. **No país do presente**: ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CORTI, Egon Caesar. **Vida, morte e ressurreição de Herculano e Pompéia**. Trad. de Paulo René de Andrade. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papiros, 2006.
- CRESSWELL, Tim. **On the move**: mobility in the modern western world. New York: Routledge, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Ética e simpatia: o olhar do narrador em contos de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas**: ensaios sobre o romance eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário eletrônico Aurélio versão 5.0**. Curitiba: Positivo Informática LTDA, 2004.
- FONSECA, Rubem. **Contos Reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.
- GIDDENS, Anthony. **Modernity and self-identity**. Cambridge, UK: Polity Press, 1991.

GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrolo**: o que a globalização está fazendo de nós. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. 2ª edição. São Paulo: Record, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HANCIAU, Nubia Jacques. Escrituras e migrações: reflexões teóricas. In: WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (Org.). **Mobilidades culturais**: agentes e processos. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas**: ensaios sobre o romance eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.

HAUCK, Marcelo Antonio Ribas. **Cobrar e invadir**: Rubem Fonseca, Marçal Aquino, Beto Brant e a violência na ficção brasileira contemporânea. 2008. 93 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em letras, Belo Horizonte.

HENRIQUE, A. R. Contracultura e pop art nos EUA e no Brasil. **Veritas**: Revista de Filosofia, Porto Alegre, v. 35, n. 139, set.1990, p.400-416.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles; MELLO FRANCO, Francisco Manoel de. **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão 1.0 Intranet. Rio de Janeiro: Objetiva; 2004.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LACERDA, Rodrigo. Ele está de volta. In: ANTÔNIO, João. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LAING, Stuart. The theatre of rock. In: **Popular Music and Society**, v. 17, Issue 1, Spring 1993, pp. 1-21. Disponível em <www.informaworld.com/index/795303499.pdf>. Acesso em: 02 set. 2009.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

MABEN, Adrian. **Pink Floyd – Live at Pompeii**. [Filme]. Direção Adrian Maben. Universal Pictures Visual Programming, 1971. 1 DVD, 61 min.

MASSEY, Doreen. Um sentido global do lugar. In: ARANTES, Antônio. (Org.) **O espaço da diferença**. São Paulo: Papyrus, 2000. Disponível em:

<http://www4.fct.unesp.br/docentes/geo/necio_turra/GEOGRAFIA%20SOCIAL%20E%20POL%20CDTICA/DOREEN%20MASSEY%20-%20SENTIDO%20GLOBAL%20DO%20LUGAR.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2013.

MASSEY, Doreen. Filosofia e política da espacialidade: algumas considerações. In: **Geographia Revista**, Ano VI, n. 12. Rio de Janeiro: UFF, 2004, p.7-23.

MASSEY, Doreen B. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da inconfidência**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida Severina: e outros poemas para vozes**. 34ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

OLINTO, Heidrun; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Novas formas de narrar na cena literária. In: **Palavra: revista do Departamento de Letras da PUC Rio**, v. 9, 2002, p. 101-134.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Olga. Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRADO, Carmem Villarino. Eles eram muitos cavalos no(s) processo(s) de profissionalização de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Horizonte, 2007.

QUEIRÓZ, Rachel de. **O quinze**. 16ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 95ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Trad. Donaldson M. Garschagen. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

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

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

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

RUFFATO, Luiz. (Org.). **Fora da ordem e do progresso**. São Paulo: Geração Editorial, 2004a.

RUFFATO, Luiz. (Org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2004b.

RUFFATO, Luiz. **Inferno provisório**: mamma, son tanto felice. Rio de Janeiro: Record, 2005a.

RUFFATO, Luiz. **Inferno provisório**: o mundo inimigo. Rio de Janeiro: Record, 2005b.

RUFFATO, Luiz. (Org.). **Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2005c.

RUFFATO, Luiz. **Inferno provisório**: vista parcial da noite. Rio de Janeiro: Record, 2006a.

RUFFATO, Luiz. O que é inferno provisório. In: **Verbo de Minas: letras on-line**. v. 9. Juiz de Fora, 2006b, p. 159-161. Disponível em: <http://web2.cesjf.br/sites/cesjf/revistas/verbo_de_minas/edicoes/2006/09_o_que_e_inferno_provisorio.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2013.

RUFFATO, Luiz. (Org.). **Entre nós**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

RUFFATO, Luiz. **Inferno provisório**: o livro das impossibilidades. Rio de Janeiro: Record, 2008a.

RUFFATO, Luiz. Até aqui, tudo bem! (como e por que sou romancista – versão século 21). In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. (Org.). **Espécies de espaço**: territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008b.

RUFFATO, Luiz. (Org.). **Questão de pele**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

RUFFATO, Luiz. **Inferno provisório**: domingos sem deus. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SANTOS, Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos. **Imagens urbanas**: uma leitura dos signos da cidade contemporânea no espaço narrativo de João Antônio e Luiz Ruffato. 2003. 187f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA *et al.* (Org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. A procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. (Orgs.). **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Loyola, 2001.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.39, jan./jun. 2012, p. 129-148.
Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/7468/5775>>. Acesso em: 01 abr. 2013.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. Construir pontes para fora da *Heimat*: Vilém Flusser e as marcas de seu exílio. In: WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (Org.). **Mobilidades culturais: agentes e processos**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

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

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VERÍSSIMO, José. Lima Barreto. In: BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Lima Barreto: prosa seleta**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento: o continente**. Volume I. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento: o continente**. Volume II. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento: o retrato**. Volume I. São Paulo: Companhia das Letras, 2005c.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento: o retrato**. Volume II. São Paulo: Companhia das Letras, 2005d.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento: o arquipélago**. Volume I. São Paulo: Companhia das Letras, 2005e.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento: o arquipélago**. Volume II. São Paulo: Companhia das Letras, 2005f.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento: o arquipélago**. Volume III. São Paulo: Companhia das Letras, 2005g.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WALTY, Ivete. Anonimato e resistência em eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas**: ensaios sobre o romance eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.

WALTY, Ivete. Espaços entrecruzados, agentes culturais: o exemplo das revistas alternativas urbanas. **Interfaces Brasil/Canadá**, v. 8, 2008, p. 181-200. Disponível em: <<http://www.revistabecan.com.br/arquivos/1228245323.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2013.

WOLTON, Dominique. **Pensar a comunicação**. Trad. Zélia Leal Adghirni. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004.