

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**A negociação social do espaço em *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato**

Gabriel Estides Delgado

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Dalcastagnè

Brasília

2014

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria  
Literária e Literaturas da Universidade de Brasília  
como requisito parcial para a obtenção do título de  
Mestre em Literatura

Linha de Pesquisa: Representação na Literatura  
Brasileira Contemporânea

Banca Examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Dalcastagnè

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Andrea Saad Hossne

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Virgínia Maria Vasconcelos Leal

(suplente)

## AGRADECIMENTOS

A Regina Dalcastagnè, pela orientação e acolhida extremamente generosa.

Aos meus pais, Mirian e Paulo Gabriel, pelo apoio incondicional e pela inspiração.

A Sandra Maximiano, companheira amorosa e incondicional, a quem dedico este trabalho.

A Henrique, meu irmão, pela ajuda inestimável, sempre pronto a me atender e a contribuir para minha formação.

A Guilherme Di Angellis, pela amizade.

A Patrícia Rabello, Carlos e Marina Delgado, Wagner Santos, André Vianna.

Aos meus colegas, que tanto me ajudaram e me enriqueceram: Danilo Oliveira, Bruna Lucena, Laeticia Eble, Leda Cláudia Ferreira, Pedro Galas, Clóvis Nóbrega Júnior, Edma Góis, Lorena Santos, Adelaide Miranda, Andressa Silva, Luiz Freires Neto, Ligia Diniz, Adélia Mathias, Breno Kümmel, Igor Graciano, Igor Albuquerque, Cecily Raynor.

A Ludimila Menezes, especialmente.

Ao professor José Leonardo Tonus, pela leitura atenta e a crítica precisa a este trabalho.

Aos professores Anderson Luís da Mata, Virgínia Maria Leal, Paulo Cesar Thomaz e Maria Isabel Edom, pela atenção e o convívio profícuo.

Ao Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC – UnB/CNPq).

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa por tempo integral.

## RESUMO

Este estudo analisa os cinco livros que compõem o romance *Inferno provisório*, do escritor Luiz Ruffato. A categoria analítica central é o espaço, e por espaço compreende-se tanto a cartografia extraliterária quanto sua formalização em linguagem literária. A ambiência física e subjetiva complexa que anima o investimento artístico de Ruffato baseia-se na Zona da Mata de Minas Gerais e mais especificamente em Cataguases, pequena cidade onde nasceu o autor mineiro. De lá, surgem personagens pobres e trabalhadoras, talhadas pela criação de uma imagem de linguagem popular a cargo do narrador geral da obra. Impelidas pelo desejo de ascensão social e acesso a bens de consumo, são capturadas pelo processo desigual de modernização brasileira. Sua trajetória remonta à imigração europeia de fins do século XIX e desagua nas grandes capitais do Sudeste ou no ABC paulista, compondo o contingente populacional periférico que fez do Brasil um país majoritariamente urbano a partir da década de 1960. A poética de *Inferno provisório* almeja a dedução formal dessa mobilidade precária. Deve, portanto, ceder seu espaço à negociação social prévia, que constitui a própria matéria referente.

**Palavras-chave:** Luiz Ruffato, *Inferno provisório*, espaço, representação, literatura brasileira contemporânea

## ABSTRACT

This study analyzes the five books that compose the novel *Inferno provisório*, written by Luiz Ruffato. Space is the core analytical category, and space here comprehends both the extra-literary cartography and its formalisation into literary language. The complex physical and subjective ambiance that animates Ruffato's artistic investment is based upon Minas Gerais' Zona da Mata and more specifically Cataguases, the small town where the Mineiro writer was born. From there emerges characters that are workers and impoverished people, carved by the creation of an image of folk language provided by the general narrator of these works. Impelled by the desire of social ascension and access to consumption goods, they are captured by the Brazilian modernisation's unequal process. Its trajectory dates back to the late-nineteenth-century European immigration and flows into the Southeast's big metropolises or into the ABC region in the state of São Paulo, compounding the peripheral population contingent that made Brazil a country majorly urban as from the sixties. The poetic of *Inferno provisório* seeks the formal deduction of this precarious mobility. Therefore, it shall cede its space to the previous social negotiation, which constitutes the very referent matter.

**Keywords:** Luiz Ruffato, *Inferno provisório*, space, representation, contemporary Brazilian literature

## ABREVIATURAS

MSTF – *Mamma, son tanto felice*

OMI – *O mundo inimigo*

VPDN – *Vista parcial da noite*

OLDI – *O livro das impossibilidades*

DSD – *Domingos sem Deus*

## SUMÁRIO

Introdução – 08

1 Conformação social do espaço literário – 15

1.1 Planos dissolutos: o espaço como transição territorializante – 15

1.2 Acomodação ao espaço urbano – 33

2 O espaço do narrador – 47

3 O espaço do corpo – 69

Conclusão – 84

Bibliografia – 89

## INTRODUÇÃO

Sob a justificativa de organizar uma “saga” que conte a história da industrialização do Brasil a partir da experiência dos operários (RUFFATO, 2010: 188), Luiz Ruffato publicou desde 2005 os cinco volumes do romance *Inferno provisório*: *Mamma, son tanto Felice* (2005a, vol. I); *O mundo inimigo* (2005b, vol. II); *Vista parcial da noite* (2006a, vol. III); *O mundo das impossibilidades* (2008, vol. IV) e *Domingos sem Deus* (2011, vol. V). Em todas as narrativas, que formam histórias autônomas, mas que também revelam personagens em comum, interligadas até mesmo entre os volumes, vê-se a inconformação com o lugar de origem como ponto central do enredo. Cataguases, cidade pequena da Zona da Mata mineira, e suas imediações rurais são as bases de todas as personagens que, seguindo o exemplo de antepassados italianos, acabam abandonando a terra natal em busca de melhores condições de vida e acesso a bens de consumo. Do abandono da vida rural à cidade pequena (ainda que industrializada), e da cidade pequena ao ABC paulista e às grandes metrópoles do Sudeste<sup>1</sup>, perpassam-se 50 anos de fluxo migratório e suas determinações materiais e subjetivas sobre os envolvidos.

### Da materialidade demográfica à expressão artística

Em 1950, apenas 36% da população brasileira era urbana. Em 1980, mais de 50% do total de brasileiros já vivia em cidades, sendo que metade destes ocupava trinta centros urbanos com mais de 250 mil habitantes. Nove eram as regiões metropolitanas com mais de um milhão de pessoas, que, de 1940 a 1970, haviam crescido a uma média de 4,5% ao ano. Em meados dos anos 1990, a fração urbana da população margeava os 80%. (CALDEIRA *apud* LEHNEN, 2007: 89).

Os dados dessa transformação brasileira revelam um processo de urbanização que, desde os anos 1950, esteve presente na lista de condicionantes da formação nacional. A classe média baixa operária é protagonista de tal mudança demográfica e vítima dos impactos produzidos durante o ciclo de reestruturação social. No entanto, é

---

<sup>1</sup> Em entrevista ao jornal *Rascunho* em novembro de 2001, Luiz Ruffato aponta São Paulo como “indutor existencial” de suas personagens (RUFFATO, 2010: 183).



rara na narrativa brasileira contemporânea a representação dos estratos populares. A contento, Luiz Ruffato, jornalista mineiro radicado em São Paulo, vem ocupando o terreno carente de personagens e produtores literários representativos das camadas mais pobres da população<sup>2</sup>.

Em 1998, com o livro *Histórias de remorsos e rancores*, Ruffato dá partida a um projeto narrativo e lança dois anos mais tarde (*os sobreviventes*). Juntos, estes dois primeiros livros de contos dão corpo, com narrativas reordenadas e reescritas ao lado de outras inéditas, aos dois primeiros volumes da “pentalogia” *Inferno provisório*.

A intenção manifesta do escritor (RUFFATO, 2010: 187-189) é trazer para dentro da tradição literária brasileira as vozes emudecidas do proletariado. Cataguases, cidade onde Ruffato nasceu e cresceu, aparece como centro exemplar da industrialização brasileira. Como define Danielle Corpas (2009: 22), “a migração do campo para o núcleo urbano, precipitada conforme o ritmo sobressaltado da modernização à brasileira, figura como momento de origem das tensões e desajustes que vincam as personagens de Ruffato”. A pequena cidade do escritor foi responsável, com um parque industrial, à época, inovador, por cooptar moradores de zonas rurais adjacentes (CORPAS, 2009: 22)<sup>3</sup>. Porém, este processo iniciado na região na primeira metade do século passado<sup>4</sup> entrou em novo ciclo e foram os grandes centros urbanos do Sudeste que passaram a receber trabalhadores vindos de Cataguases e outros núcleos do operariado mineiro.

O panorama desse desenvolvimento com forte repercussão social foi sistematizado por Ruffato em cinco volumes de um romance que deve contemplar a história itinerante de suas personagens desde as décadas de 1950 e 1960 (*Mamma, son*

---

<sup>2</sup> Luiz Ruffato (1961) nasceu em Cataguases (MG), filho de uma lavadeira. Foi pipoqueiro, como o pai, caixeiro de botequim, balconista de armário, operário têxtil, entre várias outras ocupações. É formado em tornearia mecânica pelo Senai e em jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

<sup>3</sup> Os próprios pais de Ruffato (a mãe analfabeta e o pai semi-analfabeto) viveram o deslocamento referido (RUFFATO, 2006b).

<sup>4</sup> No ensaio *Os ases de Cataguases: uma história dos primórdios do Modernismo*, o próprio Ruffato (2009 [2002]) reflete sobre a história cultural vanguardista de Cataguases, origem da revista *Verde* (1978 [1927-1928]; 1978 [1929]) e berço de Humberto Mauro, considerado o primeiro cineasta brasileiro. Para Ruffato, não são outras senão razões econômicas que permitiram o advento de tais voos culturais no então industrialmente profícuo município mineiro. Neste texto, o escritor diz, entretanto, das elites econômicas e políticas da cidade, no seio das quais os movimentos citados se deram. Cabe lembrar que em sua obra ficcional estes estratos sociais não são enfocados, permanecendo apenas como pano de fundo contrastado contra as camadas subalternas, reais protagonistas. Também interessante é o livro de Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira (2013), na qual o autor contrapõe a história documentada de Cataguases a personagens e situações de *Inferno provisório*.

*tanto Felice*) até o começo do século XXI, com o quinto e último volume do *Inferno provisório – Domingos sem Deus*. Grosso modo, entre o início e o final da série, *O mundo inimigo* retrata a década de 1960 e o começo da de 1970; *Vista parcial da noite* abarca as décadas de 1970 e 1980 e o volume IV, *O livro das impossibilidades*, registra as décadas de 1980 e 1990.

Figura exógena ao modelo narrativo tradicional brasileiro, que opera como um olhar da classe média sobre a classe média (DALCASTAGNÈ, 2002: 35), parece clara a importância da obra deste autor brasileiro contemporâneo. Não só pelo reconhecimento e legitimação conquistados no círculo crítico<sup>5</sup>, como pela premência do que toma como matéria ficcional. Segundo bem sintetiza Corpas (2009: 20),

rupturas e continuidades entre herança rural e urbanização, tradicionalismo patriarcal e padrões de sociabilidade surgidos com a industrialização, desigualdades seculares e homogeneização pelo imperativo do consumo – as diversas decorrências de nossa modernização conservadora, o modo como tudo isso reverbera no cotidiano, nas relações interpessoais e na subjetividade é matéria privilegiada por Ruffato.

Buscou-se nesta dissertação estudar detidamente como tal temática crucial para uma interpretação mais equânime da sociedade brasileira é representada pelo escritor mineiro.

### **Dissolução do espaço ficcional**

A negociação social do espaço em *Inferno provisório* segue, como será visto no primeiro capítulo deste trabalho, expedientes narrativos de dissolução. Isto porque, a partir de *Mamma, son tanto felice*, as personagens atendem a planos de desintegração territorial disparados pela experiência migratória. *Por baixo* no sistema econômico, estes seres discursivos de profundo eco referencial sofrem ajustes pelo desencaixe gerado em meio ao “progresso” que os expulsa das ruínas do espaço agrário em direção às cidades. Primeiro livro da série, *Mamma, son tanto felice* constitui-se igualmente

---

<sup>5</sup> (*os sobreviventes*) (2000) recebeu Menção Especial no Prêmio Casa de las Americas. *Eles eram muito cavalos* (2001) conquistou o Prêmio APCA de Melhor Romance e o Prêmio Machado de Assis de Narrativa, da Fundação Biblioteca Nacional. *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo* ganharam o Prêmio APCA de melhor ficção de 2005, e, finalmente, *Vista parcial da noite* (2006) foi agraciado com o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro.

como origem dos procedimentos narrativos empregados na totalidade da obra, e, por isso, sua análise será mais extensa do que as demais; a intenção é, já no primeiro capítulo, destrinchar o inventário de expedientes formais utilizados também nos outros livros da série e, desse modo, lançar luz sobre as partes subsequentes desta dissertação.

É a *crise subjetiva*, dos planos interiores, o motriz singular das tramas ficcionais de Luiz Ruffato, e seus motivos variados dissolvem ou desintegram os planos da realidade exterior. “Romance em pedaços” (Cf. CORPAS, 2008), “mosaico ficcional” (Cf. DELGADO, 2013: 71n), “romance-caleidoscópio” (Cf. RUFFATO, 2010: 182) ou como quer que se lhe chame, *Inferno provisório* apresenta trinta e nove narrativas em cinco volumes. Surge, como dito, de dois livros de contos anteriores, absorvidos com modificação. O contato que guarda com *História de remorsos e rancores* e (*os sobreviventes*) é de continuidade e ampliação. Foi esta ampliação que permitiu o autor mineiro conferir o nome de romance à sua obra. Se antes, como contos, as narrativas figuravam isoladamente, em *Inferno provisório* ganham laços com um projeto de escrita maior, que vai remetê-las umas às outras, permitindo que sejam lidas, segundo o desejo do autor, como uma só história. Para fins de nomenclatura apenas, uma vez que a discussão de gêneros literários transcende o escopo desta análise, tomar-se-ão como *narrativas* as diversas histórias que compõem o quadro geral. Como narrativas, mais ou menos autônomas umas das outras, desempenham o papel de reiteração da ideia geral, ruínosa, que permitiu ao autor agrupá-las.

Textos de Erich Auerbach, Edward Said, Anatol Rosenfeld, Otto Maria Carpeaux, Luiz Costa Lima, Suely Rolnik e Félix Guattari, Andrea Hossne, Pierre Bourdieu, Jean-Paul Sartre, Iris Young, Georg Lukács e Denise Rollemberg irão ajudar no embasamento teórico desse primeiro capítulo nomeado genericamente de “Conformação social do espaço literário”.

## **Olhar ético**

No segundo capítulo, as atenções estão voltadas especificamente para a construção do narrador ruffatiano, que é o mesmo em todo *Inferno provisório*. Como objeto de análise, serão percorridas narrativas de *O mundo inimigo* e *Vista parcial da noite*. Procurou-se, também aqui, sublinhar a representatividade dos elementos

observados em relação ao restante da série ficcional. O *espaço do narrador* em *Inferno provisório* é de extrema importância no desvelamento da operacionalidade narrativa da obra, que capta o tom oral da população pobre da Zona da Mata mineira para construir uma determinada *imagem* da linguagem popular.

Como rapidamente identificável assim que se inicia a leitura de qualquer ficção de Luiz Ruffato, na base de seu trabalho formal está certa dicção mineira transposta com engenho e autonomia autorais. Particularmente em *Inferno provisório*, onde há apenas uma narrativa em primeira pessoa, é marcante a presença do narrador. Este, como pretende-se demonstrar, adere mimeticamente à fala das personagens que coordena. É que partilha empaticamente de seus destinos sofridos e a expressão dessa “ética” narrativa se dá pela aderência linguística. Mesmo assim, confundindo-se, não é menor sua onisciência e distanciamento.

Para Mikhail Bakhtin (2010a [1975]: 138), o “problema central da prosa romanesca” é a “representação literária do discurso de outrem”. Enquanto que, segundo Antonio Candido (1989: 94), “o romance é sobretudo um certo teor e um certo modo do discurso”, e só a partir desta constatação pode-se “refluir sobre o aspecto mimético e estudá-lo como componente de um tipo especial de mensagem”. Entendendo, da mesma forma, a representação artística e literária como uma “delegação de vozes” (SHOAT; STAM, 2006: 265), é possível visualizar as implicações políticas e simbólicas da construção e condução de vozes emudecidas da sociedade.

O fato do escritor mineiro conhecer intimamente o universo que aspira representar não o livra de, possivelmente, colaborar com a resistência de uma amarga e redutora visão unidimensional sobre grupos marginalizados. Por outro lado, é maior a chance de Ruffato acessar e *estilizar* múltiplas perspectivas sociais e, assim, orquestrar de maneira plural as vozes conduzidas por seu narrador. Com o foco na composição linguística do narrador e da relação desta com os demais aspectos das narrativas, pode-se identificar o *discurso* latente do autor. Como afirma Bakhtin (2010a [1975]: 135), “uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social”.

Para percorrer o espaço do narrador em *Inferno provisório*, além de textos fundadores de Mikhail Bakhtin, buscou-se suporte na crítica de Vera Lúcia de Oliveira, Giovanni Ricciardi, Raquel Bueno, Carmen Villarino Pardo, Regina Dalcastagnè,

Antonio Candido, Rodrigo Lacerda, Pierre Bourdieu, Márcia Carrano Castro, Maria Zilda Ferreira Cury, Danielle Corpas, Luiz Costa Lima e Marilena Chauí.

## Saturação

Passadas as análises dos planos espaciais dissolutos em *Mamma, son tanto felice* e da construção do narrador em *O mundo inimigo* e *Vista parcial da noite*, ao terceiro e último capítulo deste trabalho cabe a interpretação do espaço do corpo na poética de Luiz Ruffato. Para tanto, toma-se como objeto *O livro das impossibilidades* e *Domingos sem Deus*.

Entidades mínimas de representação, tanto social, quanto artística, são os corpos que recebem a carga simbólica do crivo histórico. Saturados de poder e opressão, guardam a herança de trajetórias predecessoras; aprisionados, exprimem-se na relação constante com os objetos. Estes, no mapa particular de Luiz Ruffato, ganham protagonismo ante os corpos que ajudam a revestir e dar forma. É na caracterização corporal das personagens que se torna mais visível a ingerência do narrador, que distancia-se frente ao mundo narrado. Neste ponto, sobrepõe-se o pensamento materialista do escritor mineiro, atido ao chão da iniquidade social brasileira.

O corpo como *sintoma* social parece pouco aberto a negociações. Ainda que o texto não recaia em linearizações “naturalistas”, é forte seu pendor determinista. Não menos clara, entretanto, é a divisão de classes no Brasil. A intenção é demonstrar como esta dá-se a ver sobretudo na saturação dos corpos que abarca.

Textos de Jean-Paul Sartre, Erving Goffman, Pierre Bourdieu, Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto, Richard Sennet, Regina Dalcastagnè, Giovanni Ricciardi, Karl Erik Schøllhammer, Michel de Certeau, Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira e Iris Young ajudam a compor a base teórica deste último capítulo.

\*

Espera-se que ao fim deste trajeto o leitor tenha uma visão mais ampla dos procedimentos formais que forjam o universo literário de Luiz Ruffato; a análise é desde o princípio motivada pela escolha do *corpus*, já que *Inferno provisório* segue sendo sua obra mais ambiciosa, não só pela dimensão como por configurar-se como

espaço privilegiado das experimentações linguísticas que renderam ao autor de *Eles eram muitos cavalos* posição central no campo literário brasileiro<sup>6</sup>. Como bem salientou Ivan Ângelo (2000), a originalidade de Ruffato consiste na “criação de uma linguagem que define o lugar e as pessoas”. É esta criação que as três partes deste trabalho buscam desvendar, e, portanto, devem ser lidas em conjunto, como as narrativas de *Inferno provisório*, iluminando-se umas às outras.

---

<sup>6</sup> Basta lembrar que entre os setenta convidados brasileiros para a Feira do Livro de Frankfurt de 2013, ano em que o Brasil foi o país homenageado, coube a Luiz Ruffato o discurso de abertura.

# 1 CONFORMAÇÃO SOCIAL DO ESPAÇO LITERÁRIO

## 1.1 Planos dissolutos: o espaço como transição territorializante

*Neste capítulo, a análise se detém sobre o volume I do Inferno provisório. Ao inaugurar a “pentalogia” romanesca de Luiz Ruffato, Mamma, son tanto felice propõe-se como modelo ficcional do itinerário migrante de adequação de colonos italianos e de outras filiações étnicas ao Brasil urbano. Ao passo que as primeiras narrativas do livro delineiam trajetórias ainda atadas ao regime rural de subsistência, as histórias posteriores enfocam o processo de modernização, isto é, urbanização, radicalizado em meados do século XX. É feita, portanto, a análise das estratégias narrativas que pretendem dar conta literariamente desse cenário histórico de profunda repercussão subjetiva. A ruptura com o espaço rural representa traumas adaptativos incontornáveis, uma vez que a migração das personagens camponesas pobres, economicamente compulsória, não é respaldada pelo domínio da tecnologia necessária às mudanças. Com efeito, são estudadas as abordagens ficcionais dos componentes socioeconômicos que impedem transição mais equilibrada entre a agricultura familiar e o emprego urbano.*

Embora Luiz Ruffato (2010: 188) insista que sua abordagem formal busque fugir às disposições, em suas palavras, do “gênero romanesco tal e qual, porque ele foi pensado como instrumento de expressão do ponto de vista da burguesia nascente”, a trama tanto formal quanto temática de *Inferno provisório* seria impensável sem os elos que guarda com a tradição narrativa ocidental<sup>7</sup>. Se o *corpus* desta dissertação articula-se por seu investimento realista, torna-se necessário voltar, para um estudo que refaça os caminhos sempre esclarecedores da história, ao *Mimesis*, de Erich Auerbach, e especialmente a dois dos últimos ensaios da obra: “Na mansão de La Mole” e “A meia marrom”. No primeiro, atribuindo a Stendhal e a Balzac a criação do realismo moderno, Auerbach identifica (inicialmente em Stendhal) condições políticas e sociais da história contemporânea enredadas na ação de maneira inédita em obras literárias que não fossem as de extração satírica. “Ao contrário da representação aproblemática e imóvel da vida, no estilo do século XVIII” (AUERBACH, 1994 [1946]: 418), seguiu-se forte vezo historicista, conjugado ao tratamento sério da realidade cotidiana e à “ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de

---

<sup>7</sup> Cf. entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda, na qual Ruffato (2006b) fala em “anti-romance” enquanto formador de uma tradição paralela ao romance burguês, sem, no entanto, esclarecer o que entende pelo termo.

representação problemático-existencial” (AUERBACH, 1994 [1946]: 440). Já na virada para o realismo no século XX, Auerbach identifica na técnica de Virginia Woolf postulados de formalização que receiam por “impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece” (AUERBACH, 1994 [1946]: 494), o que deve dissolver a narrativa em “múltiplos e multívocos reflexos” de consciências fraturadas pela tragicidade de uma Europa em guerra.

É, portanto, desde o século XIX (pelo menos) que a representação literária da realidade guarda preocupações sociais claras do ponto de vista das classes, *condicionando o mimema à absorção do contexto externo cindido e hierárquico*. Se assim, portanto, ficam localizados os anseios do escritor mineiro quanto à sua gênese e possibilidade temáticas, o estudo de Auerbach sobre a técnica inovadora de Woolf em *Rumo ao farol* (2003 [1927]) completa, pelo que seriam as matrizes formais do século XX, o quadro genérico da *mimesis* ocidental moderna, que não deve ser esquecido ao tratar-se de arte realista contemporânea.

Em “A meia marrom”, Auerbach (1994 [1946]: 481) afirma acerca de *Rumo ao farol*: “o escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance”. Tal procedimento quase que apagaria “uma realidade objetiva, diversa do conteúdo da consciência das personagens do romance” (AUERBACH, 1994 [1946]: 482). Ora, na escrita elíptica e entrecortada de *Inferno provisório* permanecem como postulados as afirmações transcritas acima; como se verá, Ruffato constrói seus enredos a partir de 1) consciências fraturadas que figuram com centralidade sobre o dado contextual; e a escolha técnica, além de perpetuar uma longínqua e profícua tradição, é exitosa em 2) representar conflitivamente os ajustes espaciais compulsórios às personagens pobres e trabalhadoras das Cataguases ruffatianas.



## ***Mamma, son tanto felice: ruptura com o espaço rural***

Na segunda narrativa de *Mamma, son tanto felice*, “Sulfato de morfina”, o narrador localiza com precisão a origem possível do sofrimento das personagens: “insidiante epiderme de mofo impregna todas as histórias, esporos furtivamente carcomendo qualquer esperança... assim, nos primórdios... assim, sempre... uma praga, uma maldição desembarcada do navio Carlos R., em Santos<sup>8</sup>” (MSTF: 40). A alusão direta a um navio italiano real – Carlo Raggio –, responsável por desembarcar em portos brasileiros, no fim do século XIX<sup>9</sup>, imigrantes vindos da Itália, coordena, como a mais antiga memória evocada em *Mamma, son tanto felice*, um processo de resgate identitário assumido por todas as personagens relevantes das narrativas. Estas imigrantes exemplares são como fundadoras do universo ruffatiano. Surgem, em “Sulfato de morfina”, com nome e sobrenome: Elisa Furlaneto e Giacinto Bicio. São os pais de Dona Paula Bicio e é só a partir da memória desta que é possível acessá-los. No relato, depara-se com a protagonista já aos 50 anos. Sempre ativa, independente há cinco anos, desde a morte do marido, D. Paula tem a saúde fortemente abalada. Em discurso indireto livre, sobrepujado aqui e ali pela voz da personagem, que irrompe diretamente ou por monólogo interior, forja-se a escrita daquele sofrimento:

Virara isso, um mal-estar... uma dor estragadeira... vontade de. E deu para aparecer visitas, sinal de que Ela já arroteava. Porque, em-antes, se vinham vizinhos, parentes, o povo, era aos domingos, para os almoços que perduravam até pousar, nos postes, a noite. (...) Não diziam, mas seus castanhos olhos no espelho assustavam-se com o espectro, pele seca, estufada, descarnada, muxibento, *Deus, o que está acontecendo?* E catava à superfície orações que emergiam lá da infância, frescas novamente, *Padre nostro che sei nei celli, sia santificato il tuo nome... Credo in Dio, Padre onnipotente, creatore del cielo e della terra...* (MSTF: 32, 33).

---

<sup>8</sup> Luiz Ruffato utiliza várias fontes tipográficas ao longo das narrativas, não é possível reproduzi-las com precisão. Por isso, apenas marcações em negrito e itálico serão mantidas. O restante dos efeitos será descrito quando necessário.

<sup>9</sup> Ver artigo “Viajantes italianos: imigração, saúde, cidadania”, de Núncia Santoro de Constantino (2010), em que há o relato de trágica viagem com imigrantes italianos empreendida pelo *Carlo R.* ao Brasil, em 1893. A embarcação a vapor, infestada pelo cólera, é expulsa do país antes de atracar.

A recuperação da língua materna se dá em meio a um série de fragmentos mnemônicos delirantes, do que se presume ser o efeito da morfina sobre a paciente. D. Paula refaz o percurso da própria vida a partir da lembrança, em primeiro lugar, do marido e dos filhos:

O marido, falecido cinco anos antes, derrame, o pobre, tão novo, nem rastro do companheiro sobrara (...). A caçula vizinha, mas porém como se não, lambendo seus problemas, (...) Ângela em São Paulo, Rosana também, Ariana em, aonde mesmo?, essa cabeça! (...) Ivair, Ivair, quanto sacrifício para estudá-lo! (MSTF: 34, 35).

Depois, passa à memória anterior, de seus irmãos:

Puxasse o cordão, surgiriam, atadas, as histórias. Catarina aceitava encomendas para o coro celeste, parecia, tantos anjinhos enterrava (...). Maria, a caçula, em Ubá, três filhos, um, que morreu aos vinte e poucos, encharcado de cachaça (...). O Franco não se misturava. (...) parentalha, é os dente e ainda morde na gente, ditava. (...) Chiara, (...) como antecipando sua história, empurrada por um bicho-homem Micheletto para o fundo do fundo de uma barroca (...), sabendo-se em ruínas, um casamento e a felicidade advinda, bobças que aos catorze anos almejava, e, em meio ao tapete de cheiros estragados, porcos e galinhas disputando frutas podres, desfiou sua loucura (MSTF: 37, 38, 39).

E, por último, com o narrador, acompanha-se D. Paula em sua tortuosa volta ao passado, à infância, mais precisamente à memória de seus pais. Após desembarcar do Carlos R., em Santos, Elisa e Giacinto e, futuramente, Paula, encontram-se em

estrangeiras manhãs suarentas, sob a planta dos pés terras ordinárias, casebres escalando montanhas em perdidos sertões, saúvas, redescobrimientos.

E exsurge, imenso, o

**(Põe a coberta devagar... senão ela acaba acordando... Isso...)**

Inferno, não o do catecismo, labaredas fustigando condenados, gritos de tardios arrependimentos, mas outro, encenado em certa casa, naufraga oculta trás um basto bambuzal (MSTF: 40).

A frase em parênteses e em negrito é uma das marcações que vão pontuando o relato, remete à D. Paula sob cuidados, enquanto delira e reconstrói para si, pouco antes de morrer, a história de suas referências. Neste momento, o narrador afasta-se de sua postura de adesão mimética às personagens para anunciar, em marcado tom autoral: “E exsurge, imenso, o Inferno”. Conjugado ao efeito poético excessivo, profético, está a clara alusão ao nome do romance em cinco partes que se inicia aqui: inaugura-se o *Inferno provisório*, “encenado em certa casa”.

“Sulfato de morfina”, entorpecente capaz de controlar “a dor aguda que não responde aos analgésicos tradicionais”, como indica a epígrafe da narrativa (MSTF: 27), é também o opióide alucinógeno que leva D. Paula a confundir realidade e sonho e embrenhar-se em um labirinto, estranhamente real, de reminiscências. Ao lembrar do pai, na última cena da narrativa, a protagonista desperta, ainda que o sentido de sua vida tenha se esgotado:

o homem alto, bonito, espigado, que mais gostava de ouvir, marmoreamente esticado sobre a laje,

– **Dona Paula?**

enterrado no cemitério de Rodeiro, onde convivem seus mortos e, em breve,

**Por quê, meu Deus?**

também estará.

– **Dona Paula?**

Levantando-se transida agarrou a voz pelos cabelos e unhando-a no pescoço e nas costas entre gritos desferiu murros indesejados pontapés mordidas, antes de num acesso cair de borco em espasmos no cimento frio (MSTF: 42).

Segundo Edward Said (2003 [2001]: 52), ao exilado cabe a necessidade de “reconstruir uma identidade a partir de refrações e descontinuidades”; tal noção de exílio está fortemente ligada à ideia de fratura – “entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” –, e este sentido trágico não se aplica só aos pais de D. Paula, primeiros habitantes da casa do Inferno encenado. Como descendentes desses primeiros migrantes, as gerações posteriores, que terão suas histórias representadas na série romanesca de Luiz Ruffato, hão de conviver com negociações espaciais sucessivas. A gênese desse grande plano de desintegração proposto por

*Inferno provisório*, aponta, na verdade, para lutas de reintegração, continuadas, por exemplo, pelos filhos de D. Paula – alguns em Cataguases, outros já em São Paulo.

É interessante notar como a forma narrativa desenvolvida em “Sulfato de morfina” e presente também nas outras narrativas do *Inferno provisório*, é ela própria, como visto, uma montagem de descontínuas refrações. E estas, aqui, referem-se tanto à, desde Freud, falta de cronologia da narrativa inconsciente – real animadora das atitudes cotidianas e da linguagem espedaçada do delírio –, quanto aos processos dinâmicos e inacabados de territorialização. Observa-se, no entanto, segundo Anatol Rosenfeld (1973: 83) que

a irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada com num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. Desta forma, o leitor – que não teme esse esforço – tem de participar da própria experiência da personagem. Não conta com as facilidades que, quase sempre, marcam no filme o retrocesso do *flashback*: este recurso dá o passado como passado, como coisa morta, apenas lembrada. Para fazê-lo ressurgir em toda a sua pujança, como presença atual, não se pode narrá-lo como passado. O processo dessa atualização (...) não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo de consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções “reais”. A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal.

Já para Otto Maria Carpeaux (2012 [1959]: 192),

não se poderia escrever a história da literatura do século XX sem colocar num dos epicentros a influência imensa da psicanálise (...). Freud modificou o “clima”, a atmosfera do mundo moral. Forneceu novos temas e novos métodos de compreensão psicológica à maior parte dos escritores da nossa época: sem a psicanálise seria impossível a literatura de Thomas Mann, Hesse, Svevo, Sartre, Gide, Joyce e tantos outros.

Ao acompanhar as memórias de D. Paula, salta-se, caoticamente, com o narrador, da preocupação com os filhos e netos distantes, em São Paulo, aos relatos subjetivos da viagem precária de navio contados a Paula provavelmente por seus pais. Caso resolvesse linearizar a narrativa, o autor estaria outorgando-se o papel de ordenar o que é rarefeito, e haveria, portanto, maior grau de autoritarismo sobre a personagem.

A casa da infância de D. Paula, localizada na Zona da Mata de Minas Gerais, nos arredores da pequena cidade de Rodeiro, é constituída desde a chegada de seus pais por todas as outras casas habitadas por eles anteriormente. O passado, refratário à falsa neutralidade das organizações metódicas, junta-se à nova realidade, que grita por sobrevivência material e afetiva. “Minúscula se avistada do topo do pasto, arrogante se de sob o assoalho carunchado” (MSTF: 40), a casa Bicio é apropriada subjetivamente como novo território de autoconstrução, conformando-se à dinâmica social das redondezas e às possibilidades materiais dos recém-imigrados.

O espaço físico deve ser considerado como coprodutor da noção de território desenvolvida aqui. Assim como não há sujeito fora do espaço, também não se pode conceber qualquer realidade material sem que esta seja antes classificada pelo sujeito e sua linguagem. Há, nesse caso, uma espécie de “círculo vicioso”, segundo Luiz Costa Lima (1981: 222), se “o mundo social é ‘visto’ a partir das classificações, estas, de sua parte, se motivam pelo mundo social”. Tal motivação é sempre socioeconômica em seu eixo principal. Como propõem Suely Rolnik e Félix Guattari (2010 [2005]: 388), “a espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios 'originais' se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho”. Ora, por melhores condições de trabalho é que no Brasil aportaram os imigrantes italianos do final do século XIX e início do século XX, corroborando a tese de que “a reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante” (GUATTARI; ROLNIK, 2010 [2005]: 388). Logo, a acomodação espacial plena dos descendentes de imigrantes e de toda sociedade circundante passará sempre pelo crivo das condições de trabalho.

É assim desde o início em *Inferno provisório*, com a inserção dos imigrantes dando-se a partir do espaço e do trabalho rurais. “Nos derredores de Rodeiro” (MSTF: 15), cidade pequena que é definida como “uma porcariinha (...), uma-praça-quatro-ruas” (MSTF: 38), acompanha-se o transcorrer da primeira narrativa de *Mamma, son tanto*

*felice* – “Uma fábula”. No relato, avulta o regime de economia agrária familiar, fundado sob a força de trabalho dos inúmeros filhos:

E eram tantos os nomes, tantos os rostos e tão pouca a ciência, que renunciou a singularizar a fisionomia de cada um daqueles bichinhos que habitavam os corredores da casa. Quando necessitado, ordenava, “Filho, isso assim assim”, “Filha, isso assim assado”, e candeava suas afeições, mais pelas criações e pela lavoura que pela prole (...). Desdobrou a família, entre machados e queimadas, arados e enxadas, no fundo do fundo de uma barroca (MSTF: 16).

Nas limitações deste regime econômico, de sedimentado arcaísmo patriarcal e sem vislumbre, ainda, do processo de modernização exigido por uma economia urbana mais arejada, Micheletto, o patriarca, vê-se encurralado diante da esposa “inapetente para gerar filhos-homens”: “entretanto, as meninas, que não serviam para nada, essas engordava e encaminhava para os casamentos, enfeitando-as logo que regravam.” (MSTF: 18, 19). Já que Chiara Bicio – irmã de D. Paula Bicio, protagonista de “Sulfato de morfina” – é reduzida à sua função reprodutora, a criação de vínculos afetivos sólidos é impossível, e deste mal também padecerá Micheletto. Com efeito, não é sob o ponto de vista do patriarca que a história é contada. Interessa principalmente ao narrador a perspectiva da segunda geração da família. É pelo filho, André, que seus pais são desvendados. A partir da visão da criança, tem-se a desintegração subjetiva de indivíduos assentados sobre uma economia rural já ruínosa: “viu, sentada sobre o colchão-de-capim, berço de percevejos, a Louca, debruçada sobre si mesma, uma estufada barriga emoldurada por braços e pernas só-ossos”. (MSTF: 22). E, mais adiante: “Depois que enterraram a Louca, o Pai, besteiro, concordando na diáspora dos sobrantes, dispersos aos quatro-cantos Michelettos e Bicios, sitiou-se na fazendola, homiziando-se entre os animais, (...) bicho-ele-mesmo.” (MSTF: 23). O protagonismo da perspectiva de André aponta, ainda que em meio ao esfacelamento da família, para novos planos de adequação espacial. Aliás, a mudança é questão de sobrevivência e há sempre o flerte com a imagem de progresso emanada dos centros urbanos (Cf. HOSSNE, 2007: 21).

Orgulhoso, aos catorze anos André já conduzia seu nariz às roças fronteiriças de Rodeiro (...) pé direito na igreja, esquerdo no botequim, suspiroso, um zumbido nos ouvidos, um dia encorajar, aventurar-se em Ubá, diz-que cidade grande, de amplas modernidades, espiava o ônibus resfolegante na praça, Cataguases-Ubá, janelas pintadinhas de olhos, baixava a canga, iria ainda, deixa estar, arrumava emprego numa fábrica móveis, ganhava dinheiro (MSTF: 23, 24).

Para André, a permanência na zona rural mostrou-se potencialmente enlouquecedora. No final da narrativa, ele é apresentado pelo irmão a um homem mais velho, chamado, ironicamente, Salvador. Seduzido pela simpatia do novo conhecido e pelo respaldo do irmão, acompanha-os para ajudar em um caso que não é esclarecido, mas presume-se, pelo mistério do relato, ser um crime.

Pedro, Pedro, falou, sôfrego, acompanhando com dificuldades os passos do irmão no meio do povo, Pedro o quê esse Salvador fez que vai precisar tanto assim da gente?, e o irmão, tentando não perder de vista o homem, respondeu, apressado, Ele não fez nada ainda... Vai fazer... (MSTF: 25).

Os investimentos reterritorializantes de André são truncados, isto é, o ciclo para um novo espaço, fora da paralisia do jugo do pai, pressupõe, neste caso, certo ritual de passagem negativo, perversamente capturado pela violência. É que a mobilidade e a apropriação espacial são diretamente tributárias do ponto de partida de cada ator social (BOURDIEU: 2007 [1979], 517). Em outros termos: a filiação, ou lastro social, de cada indivíduo, “através do sentido provável do futuro coletivo, comanda as disposições progressivas ou regressivas em relação ao futuro.”

Mas, se em “A fábula” o ciclo de modernização e urbanização é interrompido, em “Aquário” e “A expiação”, terceira e quarta narrativas de *Mamma, son tanto felice*, tem-se o relato total da ruptura. Em “Aquário”, narra-se a vida de Carlos Finetto Silva, um operário de São Bernardo do Campo (SP). O protagonista volta à casa materna para ir ao enterro do pai, com quem havia brigado. O conflito com o pai, nunca resolvido, é o motivo mais sintomático de sua mudança, ainda jovem e desacompanhado, de Cataguases para o ABC paulista. Impelido talvez pelo mal-estar de voltar à casa de sua

infância, Carlos propõe à mãe uma viagem à praia, logo após o enterro. A partir do percurso da viagem, o relato se desdobra, com marcações espaciais e temporais.

#### Cataguases, 5h16min

Carlos esmigalhou o toco do cigarro com a sola do tênis, trancou o portamalas, contornou o carro, instalou-se no banco, bateu a porta, girou a chave de ignição. “Vamos embora”, disse, tirando o pé da embreagem e calcando o acelerador. “Que Deus nos acompanhe”, a mãe falou (MSTF: 45).

A conversa com a mãe aborda diversas passagens da vida de Carlos. Entremeados a esses diálogos, figuram discursos diretos do protagonista, expondo mais completamente seu ponto de vista. No entanto, a ordem sequencial desses trechos varia. Em certos momentos, tem-se, inicialmente, o relato de Carlos à parte, entre parênteses, o que gera a motivação para o que será comentado depois com a mãe; em outros, é o diálogo que leva ao relato individual subsequente. Em certa altura, há a pergunta: “– Mãe, a senhora... a senhora foi feliz... com meu pai?” D. Nica, então, responde: “– Isso é pergunta que se faça, meu filho?, disse, impaciente. Claro que fui feliz. Um homem bom, seu pai... Certo, tinha seus defeitos... é verdade... Manias... Mas... quem não tem?” (MSTF: 50). A contemporização dos problemas com o marido é prontamente rechaçada por Carlos, que surge em primeira pessoa, descrevendo sua experiência:

(Eu apertava as orelhas com as mãos, punha o travesseiro sobre a cabeça, enfiava-me debaixo da coberta, mas nada tolhia-me de ouvir os berros. Levantava-me e via o Fernando, impassível, perfilado junto à parede que dividia os quartos. "Vamos lá, Fernando, vamos separar eles", mas meu irmão mantinha-se hirto, hipnotizado pela confusão. A Norma, que dormia no sofá da sala, gritava, gritava, numa tentativa absurda de abafar a balbúrdia. Então, eu pegava o Néelson pela mão e engabelava-o, sussurrando o que viesse à cabeça, para ver se estancava seu choro (MSTF: 50).

E aqui nota-se claramente a quem pertence a hegemonia discursiva da história. Na verdade, o acesso do leitor ao “real” das histórias que são contadas, ainda que estas tenham inúmeras personagens envolvidas, é franqueado pelo protagonista, detentor do relato.



Ao contrário do André de “Uma fábula”, Carlos já nasce na cidade. Com irmãos mais velhos adequados à rotina de uma Cataguases fabril: “Éramos quatro, a ninhada. O Fernando, o mais velho, ajustador-mecânico diplomado pelo Senai, trabalhava na oficina da Saco-Têxtil. A Norma, tecelã na Manufatura. Eu provava as pegadas do Fernando. O Néelson, o caçula, meu pai o adestrava...” (MSTF: 46). *Já há, portanto, certa integração espacial da família ao novo ambiente, urbano.* O primeiro ciclo, animado pela desintegração total da narrativa de “Uma fábula”, finalmente se completa. Importante notar também que a sombra tortuosa do passado imigrante da família Finetto não se projeta com tanta força sobre Carlos. Dona Nica casa-se com Adalberto Silva, gerando Carlos Finetto Silva: na nova disposição de sobrenomes, a antiga família italiana revela-se sob outra conjuntura, os laços ancestrais com o território europeu abandonado são diluídos e não produzem mais as ressonâncias traumáticas experienciadas, por exemplo, nos delírios de Dona Paula Bicio, narrados em “Sulfato de morfina”.

Em “Uma fábula”, André sonha, como citado anteriormente, ir para Ubá e trabalhar numa fábrica de móveis<sup>10</sup>, e “perseguiu essa toada, decidindo, terça-feira, ir embora na segunda, já arquitetando o *desfazimento* dos trens, *A enxada negocio*” (MSTF: 24, grifou-se). No entanto, pertencer a um determinado grupo social, ambientar-se, pressupõe, segundo Pierre Bourdieu, o domínio do capital que franqueia o acesso a determinada posição.

A determinado volume de capital herdado corresponde um *feixe de trajetórias* praticamente equiprováveis que levam a posições praticamente equivalentes – trata-se do *campo* dos possíveis oferecido objetivamente a determinado agente; e a passagem de uma trajetória para outra depende, muitas vezes, de acontecimentos coletivos (guerras, crises, etc.) ou individuais (encontros, ligações amorosas, privilégios, etc.) descritos, comumente, como acasos (felizes ou infelizes), apesar de dependerem, por sua vez, estatisticamente, da posição e das disposições daqueles que vivenciam tais eventos (BOURDIEU, 2007 [1979]: 104).

---

<sup>10</sup> Enquanto Cataguases distinguia-se pela indústria têxtil, Ubá (MG) é historicamente vinculada à produção de móveis.

As relações familiares e sociais que possibilitam o acesso de Carlos ao trabalho no ABC paulista, dando-lhe a tecnologia necessária a tal posicionamento espacial, negam a André maiores possibilidade de controle sobre a “dialética que se estabelece no decorrer de uma vida, entre as disposições e as posições, entre as aspirações e as realizações” (BOURDIEU, 2007 [1979]: 104). Sempre a um passo da viagem para Ubá, André choca-se com suas filiações e é, finalmente, capturado pela violência, lugar de conformação de sua trajetória individual à realidade social:

aí esbarrava na compromissama, uma partida do segundo-quadro do Spartano, o batizado de um sobrinho, a crisma de um afilhado, uma pescaria, um enterro, um olhar buquê-de-promessas, quando, ao acabar de fisgar um sabonete numa barraca-de-pescaria, na quermesse da festa junina da Igreja de São Sebastião, o irmão tocou seu ombro, chamando-o para um canto, André, esse é o Salvador (MSTF: 24).

Carlos, por outro lado, respalda-se nas referências capacitadoras dos irmãos operários. Beneficia-se, como o irmão, de um curso técnico do Senai, intervenção institucionalizada essencial à sua saída de Cataguases. A província fabril permanece, com efeito, uma vez que tradicionalmente rural, à margem na economia globalizada (HOSSNE, 2007: 21). Urge o “sonho do emprego e da ascensão social na cidade grande” e a ruptura de Carlos com o pai é sintoma, na realidade, da vitória de uma “imagem de progresso que emana de São Paulo” (HOSSNE, 2007: 21):

Abri a porta do cômodo deles, arranquei meu pai de cima da minha mãe, encarei seus olhos esbugalhados e disse: “Bate em mim, seu filha-da-puta!”. (...) Quando estava ao meu alcance, desfechei um murro, que acertou em cheio a sua testa. Ele caiu, estrebuchando, fingindo que estava tendo um troço. “Ai, Nica, que esse menino me mata! Ai, Nica, meu coração! Ai, que eu morro!”. (...) Peguei uma sacola de papelão, escolhi algumas mudas de roupa, enfiei uns trocados no bolso e fui para o trevo de Leopoldina pedir carona para São Paulo.) (MSTF: 51).

## “A expiação”

Em “A expiação”, quarta narrativa de *Mamma, son tanto felice*, complexificam-se os contornos da migração para os grandes centros do Sudeste brasileiro. Narrada em três atos – “Ritual”, “Fim” e “Tocaia” – a ficção traça a vida de Badeco, “filho” adotivo de Orlando Spinelli. Na primeira parte, a partir da perspectiva de seu irmão de criação, visualiza-se o contraste das relações entre Badeco e o padastro:

Tinha aparecido um dia lá no terreiro, um toquinho assim, as canelas ruças de tanta sujeira, o ranho escorrendo do nariz, os olhos remelentos, sem camisa, vestido apenas com um calçãozinho esfiapado, esperto, o danado, o pai adorava contar, orgulhoso, nessa época nem tinha nascido ainda, encantou-se com o moleque, perguntou se ele tinha família, onde morava, o atrevido escalou seu colo, agarrou-se em seu pescoço, então gritou, Assunta, Assunta, vamos adotar esse pretinho (MSTF: 84).

A memória é resgatada como numa tentativa de explicação da morte de Orlando Spinelli, motivo desencadeador da narrativa. Enquanto este começa a ser velado, todos já atribuem a fatalidade a um ato criminoso cometido por Badeco. Não é outra a interpretação que fica com o leitor:

E, ano após ano, a mãe prenha, mais um para sofrer, e o tempo arrastava o pai cada vez mais para a gandaia, como se, a cada novo registro de nascimento, aumentasse seus desespero. O Badeco, o irmão de criação, agora mais taludo, tentava apartar as brigas, intrometendo-se nas contendas, mas acabava sobrando para ele também, porque quando o pai estava daquele jeito, possuído, não via o Badeco, seu filho de criação, mas o Badeco, seu empregado, e nele batia com o que estivesse à mão, o cabo da enxada, uma acha de lenha, um pedaço de bambu. Na hora da raiva, o Badeco dizia, Um dia acabo fazendo uma doideira (MSTF: 83).

Em “Fim”, segundo ato, depara-se com um moribundo hospitalizado. A personagem, Jair, sofre dores lancinantes enquanto são reconstituídas trajetórias de moradores da extrema periferia de São Paulo. Como nas narrativas de Ruffato o acesso ao passado das histórias respeita a *particularidade associativa de cada personagem*, não

há ordem cronológica sobre as lembranças e o encadeamento destas varia segundo a soberania subjetiva dos eventuais detentores do relato, alçados a tal posto por um narrador empático. Neste ponto, é evidente a influência de William Faulkner. São extensíveis a Luiz Ruffato as considerações a respeito da prosa do romancista norte-americano feitas por Jean-Paul Sartre em “Sobre *O som e a fúria*: a temporalidade em Faulkner” (2005 [1947]: 96):

Tais são os personagens de Faulkner. (...) seu passado, que está em ordem, não se organiza conforme a cronologia. Trata-se, de fato, de constelações afetivas. Em torno de alguns temas centrais (...) gravitam massas inumeráveis e mudas. Daí esse absurdo da cronologia, da “estúpida asserção circular do relógio”: a ordem do passado é a ordem do coração. Não se deve crer que o presente, quando passa, torna-se mais próximo de nossas lembranças. Sua metamorfose pode fazê-lo mergulhar no fundo de nossa memória, como também deixá-lo na superfície; apenas sua densidade própria e a significação dramática de nossa vida decidem o seu nível.

Assim é o tempo de Faulkner. Não o reconhecemos? Esse presente indizível e que faz água por todos os lados, essas bruscas invasões do passado, essa ordem afetiva, oposta à ordem intelectual e voluntária, que é cronológica mas que não capta a realidade, essas lembranças, obsessões monstruosas e descontínuas, essas intermitências do coração...<sup>11</sup>

Assim, entre as inúmeras memórias resgatadas, surge primeiro o assassinato de dois filhos de Jair, envolvidos com o tráfico de drogas.

Zonzeou, sentiu que ia cair, apoiou-se no muro, respirou fundo, Meu Deus, dai-me forças, Senhor. E arrastou as pernas varicosas e a úlcera do estômago ladeira acima, em direção ao campinho. No lusco-fusco divisou, Meu Deus, o quê que é isso?, à sua frente dois corpos... (MSTF: 92).

Passa-se, sempre com a agonia de Jair no hospital intercalando os relatos, à memória da esposa, Rosa, e de como se conheceram em uma igreja evangélica e foram morar em um terreno no final da linha de ônibus em que Jair trabalhava como motorista.

---

<sup>11</sup> Ruffato, em entrevista, também sublinha a influência recebida de escritores norte-americanos, mais precisamente Faulkner e John Dos Passos (Cf. RUFFATO, 2010: 179).

E Deus abençoou o casamento. Sem luz, sem esgoto, sem água. Todos os dias revezavam-se, depois do trabalho, para tirar água do poço, dezesseis metros de fundura. E os filhos e o progresso foram chegando: Josué, luz elétrica e rede de esgoto e água; Jairzinho, asfalto e um puxado com mais dois quartos; Orlando, supermercados e lojas e mais um andar com banheiro; Rute, posto médico e um quarto só para ela.) (MSTF: 95).

Sabe-se depois que Rosa, tragicamente, é atropelada na Avenida Rio Branco, e à solidão de Jair parece só restar a referência orgulhosa a Josué, primogênito exitoso (era “motorista particular de um homem de posses do Morumbi”) (MSTF: 95):

Josué à mãe dedicava o maior carinho. Um ou dois anos antes de ela morrer, pagou passagem para Barreira, na Bahia, para ela visitar os parentes. Desde que viera para São Paulo, nunca mais voltara à terrinha. Ficou lá quinze dias, numa viagem de sonho, E o senhor, pai, não quer rever a parentalha lá em Minas? Fazer o que lá, Josué? Não deixei ninguém lá não. Sou sozinho no mundo. Minha família é vocês.) (MSTF: 96).

Neste momento tem-se, pela primeira vez em “Fim”, uma possível ligação com a parte anterior, “Ritual”. É possível intuir o fugitivo Badeco em Jair. Amparado apenas por irmãos e irmãs evangélicas, além do pastor, a personagem acaba por negar uma possível redenção pela fé:

Jair sussurrou, gotas de suor empapando sua testa: Pastor, essa dor... essa dor são os mortos... meus mortos... apodrecendo dentro de mim... Assustado, o pastor tentou se afastar, mas foi retido pelo braço de ferro do Jair. Pastor... Deus... Deus não é amor... É vingança... é punição... (MSTF: 98).

Ora, não é difícil reconhecer o sentimento de culpa de Jair, que atribui a tragicidade de sua vida em São Paulo à vingança divina pelo suposto assassinato de Orlando Spinelli. Gravada como o apelido da infância, a trajetória da personagem descortina-se no que seriam seus últimos pensamentos:

Sentiu uma pontada no abdome, era a dor se anunciando, *Badequim, pode abrir os olhos agora*, o padrinho disse, a mão direita pousada no seu ombro direito, a esquerda apontando a leira de cebola à sua frente, *Badequim, meu filho, é sua, o que você colher é dinheiro no bolso, júzo, heim, Badequim, cuida dela direitinho, Badequim, direitinho...* (MSTF: 99).

Em “Tocaia”, terceiro ato da narrativa, o leitor finalmente fica sabendo dos fatos que levaram o padrinho de Badeco à morte. Descobre que Jair-Badeco é inocente. Orlando, em uma de suas bebedeiras no centro da pequena Rodeiro, resolve cavalgar o menino, “igual a um tiziu” (MSTF: 104). Exposto à cidade como um animal de carga, Badeco o aguarda na estrada que leva ao sítio onde moravam:

Trazia nas mãos uma acha de braúna. Não tinha raiva, ódio, nada. Apenas queria dar um baita susto no padrinho, ele ia ver, nunca mais se arvoraria a fazer um negócio daqueles. Não era bicho! De repente, ouviu um trotar que conhecia bem. Quando a charrete fez a curva – o padrinho, anzol torto – foi para o meio da estrada, Ô Badeco, você está aí, seu bobo!, e levantou bem alto o porrete. O cavalo espantou-se e desceu barranco abaixo. Badeco, em pânico, correu para verificar o que tinha acontecido. Deslizou a bunda pelo mato e viu, horrorizado, o padrinho com a cabeça rachada (MSTF: 105).

Tanto em “Aquário” quanto em “A expiação”, a saída de casa é traumática e passa pelo confronto direto com a autoridade do patriarca. Mas se a viagem de Carlos é respaldada por uma competência profissional e social anterior, capaz de atenuar as consequências da opressão paterna, a de Jair empreende-se, toda ela, sob agravantes. Se no primeiro caso, os laços não são totalmente rompidos e Carlos é capaz de, anos mais tarde, visitar a família, no segundo, vê-se a saga de um homem negro órfão e pobre, educado sob regime rural de semi-escravidão. Há uma notável diferença de percurso. Em “A expiação” não há outro final possível a não ser o da morte de Jair, cabendo a seu filho, Josué, o roteiro de adaptação só palpável segundo ajustes geracionais.

A Cataguases fabril da infância de Carlos também não corresponde ao sítio, nas redondezas da pequena cidade de Rodeiro, da infância de Jair. Ambos os espaços são similares em sua condição de zonas tradicionalmente rurais transformadas em cidades à margem na economia globalizada (HOSSNE, 2007: 21), mas há gradações relevantes. A

família de Carlos situa-se uma posição à frente no precário ciclo de modernização e urbanização brasileiro, enquanto que as bebedeiras e a violência de Orlando Spinelli sinalizam a desintegração anterior ao começo deste novo ciclo, vivido por Jair em São Paulo.

A migração, empreendida por Jair, é um bom exemplo do sistema capitalista de permanentes reterritorializações. Em São Paulo, a personagem entra para a Igreja Deus é Amor (MSTF: 93), consegue emprego como motorista de ônibus e se casa, isto é, seus processos de desterritorialização são recapturados “na ordem da produção e das relações sociais” (GUATTARI; ROLNIK, 2010 [2005]: 388). Mas, é relevante frisar que todos os arranjos socioeconômicos pelos quais passa Jair são condicionados pela cor de sua pele, essencializada e perversamente tida como marca de mau-caratismo:

A gente dá tudo pro empregado, trata como se fosse um igual... E depois... é isso... essa tragédia... E a mulher repetiu, É... *Por quê que o Badeco...* Foi o Badeco? É, o empregado de vocês... aquele preto, o homem falou. Preto é traiçoeiro, sempre falei. Acharam ele?, a mulher indagou. Nada! Aquele tição deve de ter parte com o diabo (MSTF: 77).

Sabe-se, com Iris Young (2000: 84, traduziu-se), que “a opressão tem sido perpetrada por uma conceptualização das diferenças de grupo tais como naturezas inalteráveis e essenciais que determinam o que os membros de um grupo merecem ou aquilo de que não são capazes”. É que o preconceito age reproduzindo as estruturas sociais de dominação e tais conceituações substancialistas tendem a restringir os espaços de circulação dos sujeitos oprimidos. Porque ao lugar inferior na escala social, atribuído a Jair e reafirmado ideologicamente, corresponde a manutenção dos privilégios da classe patronal. Por isso, mesmo que, nas palavras de Andrea Saad Hossne (2007: 19), a literatura de Luiz Ruffato se detenha no “fracasso de um projeto de modernização”, o rompimento de Jair com sua “família” de adoção, assim como, mais parcialmente, o rompimento de Carlos com o pai, representam abalos em estruturas arraigadas de poder. A estruturação de Badeco em novo território, ou *Badeco tornado Jair*, deixa para trás um patriarca morto e, nesse plano reordenado, é capaz de sustentar liberdades impensadas. Nota-se, portanto, uma linha de evolução em *Mamma, son tanto felice*. O Inferno, inaugurado em “Sulfato de morfina”, e estaque em “Uma

fábula”, é fortemente cindido, apresentando-se com novas configurações em “Aquário” e “A expiação”.



## 1.2 Acomodação ao espaço urbano

Nas últimas duas narrativas de *Mamma, son tanto felice* – “O alemão e a puria” e “O segredo” –, as personagens não deixam de movimentar-se pelo trabalho, mas o interesse de Luiz Ruffato parece se deter com mais atenção nas integrações precárias de quem, tendo saído da zona rural, aporta em Cataguases. As narrativas giram em torno deste espaço estruturante diverso e profundamente excludente. Surge, pela primeira vez, o *Beco do Zé Pinto*, lugar de moradia de lavadeiras e operários pobres, que será depois amplamente focado pelos volumes II e III do *Inferno provisório – O mundo inimigo e Vista parcial da noite*. A trajetória de brusca ruptura com o ambiente rural, levada a cabo por Jair em “A expiação”, deve ser nuançada em histórias intermediárias, para que o painel romanesco, ativo desde as imigrações italianas, chegue devidamente equilibrado e plural ao seu volume V – *Domingos sem Deus*. Entre a realidade dos imigrantes italianos, assentados em áreas rurais da Zona da Mata de Minas Gerais, e a vida dos migrantes mineiros, sedimentada, por exemplo, em São Paulo ou no Rio de Janeiro, há, além de uma clara diferença cronológica, a diluição, em planos espaciais, daquela radicalidade migratória presente em “A expiação”.

### “O alemão e a puria”

Em “O alemão e a puria”, Maria dos Anjos (Dusanjos) deixa Diamante, distrito de Ubá, em busca de “emprego e vida melhor” em Cataguases (MSTF: 116). Muda-se ao casar com Donato Spinelli, que sai da Rodeiro de sua infância. O resgate do passado, indicado ao longo da narrativa, não tem mais a mesma importância e poder de constrangimento sobre as novas personagens. Antes, se nas quatro primeiras narrativas de *Mamma, son tanto felice* as histórias giravam quase que exclusivamente em torno do passado e este se agigantava sobre a economia psíquica das protagonistas, agora, os investimentos voltam-se para o presente e o futuro. A abrangência da metáfora do casamento em “O alemão e a puria” já é indicada pelo título da narrativa. A insólita união provoca reações:

Seu Zé Pinto achou graça. O homem enorme, metro-e-oitenta, planta-do-pé ao cocoruto, imensas mãos caracachentas, louro-palha, céu nos olhos e a

mulher baixinha, despescogada, pele secada ao sol, preto cabelo escorrido, zoím-puxado, puria. Recém-casados, procuravam um teto. O senhorio ofertou um três-cômodos, ditou o valor do aluguel mais a pena d'água, adiantou que exigia carteira assinada, **Pra evitar problema mais tarde** (MSTF: 110).

Para Carlos, de “Aquário”, e Jair, de “A expiação”, a migração se dá sob outros moldes. Nos grandes centros urbanos, o casamento também é parte importante do roteiro de adequações, mas a reconstrução das referências, materiais e imateriais, funcionais e simbólicas será feita, nas duas narrativas, com parceiras sem vínculo histórico com os protagonistas. Esse tipo de ligação só aparentemente não gera maiores efeitos. Por outro lado, o casal Dusanjos e Donato, próximos geograficamente desde sempre, unem-se em um plano mais comum, de continuidade.

O pai de Dusanjos mandou matar os seis frangos do quintal para a festa do casamento. Seu Antônio Spinelli colaborou com um cachaco magro e um garrafão de Sangue de Boi. A cerimônia simples na igreja de Diamante, ela se recordava, um sonho (...). Ao saírem, uma charrete enfeitada com papel-crepom, meia dúzia de foguetes. No quintal da casinha de pau-a-pique arrasta-pé enveredou pela madrugada. Dia seguinte, tomaram o ônibus para Cataguases (...). Ela levava um litro de gordura. Ele, a promessa de um dia herdar um dos doze pedaços do sítio do pai, terra vassala de voçorocas e cupins (MSTF: 116).

Além do suporte material que recebem das famílias, economicamente paritárias, Dusanjos e Donato ligam seus respectivos e homogêneos núcleos de valores econômicos e culturais, coroando a reciprocidade de um estilo de vida, ou *habitus*, nos termos de Pierre Bourdieu. Esta estruturação é abalada pelo sumiço repentino de Donato. A surpresa é ainda mais forte porque a personagem era tida como “marido exemplar, que não perde dia de serviço e ainda por cima faz hora-extra” (MSTF: 112). O motivo da narrativa transpõe-se justamente para o inexplicável desencaixe, a fuga imponderável se considerados os ajustes profundos do casal:

Voltou à lavagem de roupas, passou a dar pensão-de-comida para duas mulheres da Ilha, pegou um capado para criar-à-meia. Mas, quando o beco

submergia na noite, não conseguia pregar os olhos. Ouvia o cricri dos grilos, o coaxar dos sapos, o barulho das corredeiras, e de novo era a menina-moça deitada no colchão-de-pena a sonhar outra vida, longe da lavoura que detestava (...), nunca arranjaría um namorado assim (...), meu deus, a mesma tristeza, a mesma sensação de abandono, se ao menos soubesse, tivesse certeza do que aconteceu, mas não, ninguém sabia de nada, acordava, passos lá fora, *É ele!*, o coração disparava, alguma porta abria, o silêncio, a solidão, horas em que achava que estava ficando louca, podia “sentir” a presença do Donato (MSTF: 117).

Embora a perspectiva de Donato não apareça na narrativa, pode-se pressupor ao final, quando igualmente de maneira inesperada ele retorna ao lar, que a personagem chega à mesma conclusão da esposa, de que não haveria possibilidade de arranjar uma outra namorada “assim”.

Dois anos mais, começo de tarde de domingo, lavava as vasilhas do almoço no tanque, atrasada, tinha que tomar um banho ainda, se arrumar para a visita do grupo de intercessão pelos enfermos na Casa de Saúde, quando ouviu uma algazarra. (...) **Quê é que foi, dona Olga? O quê que aconteceu? Você não vai acreditar, Dusanjos! Alguma coisa com o Zé Batista? Anda, fala, criatura! Não, Dusanjos...** (Tomou fôlego) **O alemão... O alemão está... está vivo... Vivo? Como... como a senhora pode ter... certeza? Ele... Ele vem vindo aí!** (MSTF: 122).

Segundo Pierre Bourdieu (2007 [1979]: 226), “a confirmação mais indiscutível” do “sentido imediato das compatibilidades e incompatibilidades sociais é, sem dúvida, a endogamia de classe ou, até mesmo, de fração de classe”. É porque a “estrutura dos circuitos de trocas matrimoniais tende a reproduzir a estrutura do espaço social”. Mas se as forças sociais de coesão e a harmonia dos *habitus* explicam a volta de Donato para casa, ajudam também a lançar luz sobre o divórcio e os efeitos quase imediatos de uniões díspares. Em “Aquário”, Carlos se casa com uma das filhas de seu chefe na firma de autopeças em Santo André, no ABC paulista. Impelido por um desejo de inserção naquele espaço longe de seu passado, o protagonista é vítima de um engano comum no plano sempre frágil das adequações, ainda mais quando estas apontam para uma necessidade de esquecimento. “Eu queria deslembrar minha história. Pensava

desmanchar as paredes do meu passado e fundar meu presente sobre novos alicerces. Bobagem! Bastaram os primeiro meses com Mariana para perceber que nada restaria, no após” (MSTF: 58). De fato, o isolamento desencadeado pela migração leva Carlos a também voltar para casa, buscando o resgate de laços mais estáveis desta vez, ao visitar a mãe em Cataguases. O mesmo, de forma diferente, ocorre com Jair, em “A expiação”. Casado com uma fiel da mesma igreja em São Paulo, a personagem acaba sozinha em seu leito de morte. Com a esposa atropelada tempos antes – espécie de metáfora para o casamento impossível com São Paulo –, Jair, por maiores que sejam as negativas conscientes, deve reencontrar Badeco em suas memórias derradeiras (MSTF: 99).

Deste modo, a potencial reconciliação entre Donato e Dusanjos, posteriormente aos casos de Carlos e Jair, faz com que o volume I da pentalogia ruffatiana retorne ao eixo das equivalências individuais mais imediatas: volta-se a Cataguases. Inevitavelmente, caso o objetivo seja representar com complexidade a falência das estruturas sociais nos grandes centros urbanos do Sudeste, o projeto literário de Luiz Ruffato deve se deter com vagar na cartografia dos dramas anteriores à chegada em São Paulo, no Rio de Janeiro ou no ABC paulista. Em Cataguases ou em todas as outras pequenas cidades atingidas pelos ecos econômicos das capitais, é que começa a se desvelar o fracasso de uma modernização desigual empreendida no Brasil do século XX. Segundo Andrea Saad Hossne (2007: 21), “quem pretende tratar do urbano no Brasil há de, forçosamente, sob pena de um olhar iludido, entender urbanização como algo que não diz respeito apenas às metrópoles, mas também às consequências para a sociabilidade dos efeitos sofridos e gestados” nas províncias economicamente marginais. O inferno da precariedade urbana de Cataguases e das cidades correlatas otimiza o efeito de cooptação produzido a partir das cidades maiores. De lá fogem em desvantagem os futuros moradores das periferias metropolitanas, enfocados nos volumes IV e V do *Inferno provisório*<sup>12</sup> como parte das gerações sucessoras dos primeiros migrantes de *Mamma, son tanto felice*.

---

<sup>12</sup>O livro das impossibilidades (volume IV) e Domingos sem Deus (volume V).

## “O segredo”

As negociações espaciais urbanas começam a ser representadas com maiores detalhes em “O segredo”, última narrativa de *Mamma, son tanto felice*. A história abre, mais detidamente, a cartografia ruffatiana de Cataguases, que será desenvolvida nos volumes II e III do *Inferno provisório*, e é protagonizada pelo professor Francisco Pretti, um homem obsessivo que vive acossado pela possibilidade de ter arruinada a sua reputação social. Apesar de letrado, professor e articulista do jornal *O Cataguases*, Pretti tem as mesmas origens humildes de todas as outras personagens do mosaico ficcional de Luiz Ruffato. Filho de pais analfabetos, camponeses moradores de uma roça próxima a Rodeiro, Pretti frequenta a escola graças à pressão de um padre local. Logo é recrutado, entre os quatro irmãos homens, para seguir o seminário católico em Leopoldina (MG). Tem início, a partir deste ponto, o insulamento vivido pela personagem. Afastado geograficamente da família, Pretti forma-se sob novas afinidades eletivas, determinadas em grande parte por uma formação intelectual que lhe encaminha para outros espaços de convivência.

O que resta do meu passado? Ruínas... Apenas ruínas... Não os procurei mais. E nem eles a mim. Há uns cinco anos, vi o Faustino, por acaso, na porta da Casa de Saúde. Eu tinha ido lá fazer uns exames e o reconheci de longe. Falo com ele ou não? Pensei em abordá-lo, abraçá-lo, perguntar, E a vida, como vai indo? E o Casimiro, o Tõe, a Esmeralda, a Isabel... Eu queria saber deles? de verdade? Que o Casimiro ainda morava no sítio, ou que já tinha morrido, ou que sofre de uma doença grave, ou sei lá o quê? Que o Tõe está bem, mora em Belo Horizonte ou em São Paulo, tem uma penca de filhos, que são muito bons, e que a mulher dele é uma ótima pessoa? Que a Esmeralda casou, coitada, com um sujeito muito trabalhador, mas que bebe muito, e que de vez em quando bate nela, deixa ela toda roxa, e que ela não sabe mais o que fazer? Que a Isabel, a caçula, o nosso xodó, ajuda o marido dela a tocar um botequim num bairro pobre de Além Paraíba ou do Rio de Janeiro? Não, não queria saber. Dei meia-volta e, rezando para que ele não me tivesse visto, caminhei rapidamente em direção ao centro da cidade, pedindo a Deus para que uma situação daquelas nunca mais se repetisse, nunca mais (MSTF: 162, 163).

Em vinte e cinco fragmentos, onde a voz narrativa oscila entre um narrador onisciente e o próprio discurso da personagem, vai-se delineando a história de um tormento obsessivo. Decidido a abandonar a carreira eclesiástica, Pretti estabelece-se sozinho em Cataguases. Após a morte repentina de sua empregada, sente-se culpado por nunca ter *percebido* a presença da velha senhora. Refém de uma certa culpa que o atormenta com mais força desde quando sua vocação para o sacerdócio é contestada pelo padre-reitor do seminário (MSTF: 137, 138), e também sem ter quem lhe faça comida e limpe a casa, o Professor, funcionalmente, ao ajudar a si mesmo, busca redimir-se:

O Professor balançou a cabeça. “Quando foi?” “Quando foi o quê?” “Que ela... faleceu...” “Ah! Foi... deixe-me ver... De anteontem para ontem... O enterro foi ontem... Uma pena... Pouca gente...” O Professor esfregou as mãos, constrangido. “E... ela deixou... deixou alguém? Alguém da família?” “Ah!, ela morava sozinha com uma filha... A Silvana.” *Preciso ajudar essa moça... Tenho que fazer alguma coisa por ela...* “Essa moça... essa menina... Onde ela está?” (MSTF: 165).

Na narrativa jamais fica claro, ou crível, o real teor da relação entre Pretti e Silvana, a nova empregada. Os fragmentos, entrecortados, avançam e se retraem seguindo o vai e vem dos pensamentos obsessivos do protagonista. Por isso, de tempos em tempos, irrompem supostas ameaças de Silvana, que seriam reações a abusos cometidos pelo Professor. Por exemplo:

#### XIV

que fica me espiando pelo buraco da fechadura quando vou tomar banho? E que fica me tocando... É! O senhor mesmo! Filho-da-puta! Desgraçado! Safado! Safa (MSTF: 143).

Como apenas tem-se acesso à perspectiva de Pretti<sup>13</sup>, não se sabe ao certo se de fato sua conduta é criminosa ou se sua ruína emocional é delirante e autopunitiva, sendo

---

<sup>13</sup> Ao dissertar sobre a forma biográfica no romance, Georg Lukács (2009 [1916]: 83; grifou-se) define as razões que levam o escritor a optar por tal estruturação da narrativa, centrada em uma personagem e cara também à discussão da narrativa ora analisada: “A forma biográfica realiza, no romance, a *superção da*

ele apenas vítima de desejos fortemente reprimidos. O contato com Silvana o desestabiliza, mas seria arriscado pontuar o limite entre o que é fantasia e o que é realidade. A leitura, se atida ao texto, aponta somente para o medo do protagonista de ter seu lado *pecador* descoberto.

Começar tudo de novo... Desta vez, direito... Não me deixar cair em tentação... Fazer o bem... E quem sabe talvez Ela vai chegar daqui a pouco... Vai me xingar... me humilhar... Vai me fazer ameaças. Vai me punir. Ela está certa. Ela está certa? Ela quer me matar. Ela quer acabar comigo. Meu Deus, o que fiz com minha vida? Nem amigos tenho... Ninguém para compartilhar minhas dúvidas, dizer se estou certo, se... (MSTF: 158, 159).

As ameaças assinaladas não se concretizam, fica-se apenas com a obsessão de Pretti. Afastado do jornal onde colaborava com artigos, tudo o leva a crer que as possíveis intimidações de Silvana já surtiam efeito, a ponto de sentir-se perseguido nas ruas. “Andar pela cidade de cabeça baixa, escondendo uma coisa horrível, que ninguém comenta, mas que todo mundo sabe, e eu sei que todo mundo sabe... Um dia vão me apontar na rua: é ele!” (MSTF: 158). Na realidade, são alucinações, e sua ruína profissional deve-se a outros fatores, distantes de seus possíveis cálculos, como atesta a conduta do redator-chefe do jornal:

era alívio o que sentia. Há muito a presença do Professor na redação do jornal virara uma inconveniência... Aquela amizade, antes tão querida, ia se tornando perigosa, um empecilho... A oposição poderia acabar por transformá-la em arma contra o prefeito... (MSTF: 146).

Anteriormente, logo no início da narrativa, o Professor é também afastado da escola em que trabalha. Em outro fragmento, mais adiante, depara-se com uma cena em que a personagem é chacoteada pelos alunos, dentro da sala de aula. Sentindo-se humilhado e sem controle, Pretti foge da escola e refugia-se em um botequim, o que revela a falta de equilíbrio emocional frente a uma situação escolar comezinha (MSTF:

---

*má infinitude*: de um lado, a extensão do mundo é limitada pela extensão das experiências possíveis do herói (...); de outro lado, a massa descontínua e heterogênea de homens isolados (...) recebe uma articulação unitária pela referência de cada elemento específico ao personagem central e ao problema vital simbolizado por sua biografia.”

136, 137). Daí, depreende-se que o desligamento do quadro de professores é, a bem dizer, resultado de descontrole no exercício da função.

A crise de Francisco Pretti, em seu caráter pessoal e tortuoso, vinculada à perda dos vínculos familiares que o poderiam ajudar, provavelmente se manifestaria em qualquer conjuntura social. Mas a especificidade dos contornos que ganha deve-se à Cataguases de Luiz Ruffato, espécie de modelo ficcional de cisões e lutas hierárquicas presentes nos espaços urbanos brasileiros emergentes.

Apartado das relações profissionais e de amizade que confirmam sua identidade de classe e sedimentam sua trajetória de ascensão social e acesso a outros espaços relacionais, hierarquicamente superiores ao do sítio de sua família, Pretti julga-se em ruínas. Ao imaginar o próprio funeral, a personagem busca recuperar sua associação com determinadas pessoas, o que reintegraria a imagem que faz de si mesmo. “O doutor Divaldo Sobrinho e o Geraldo da Farmácia seguem à frente, mãos firmes sustentando as alças do caixão, auxiliados por dois colegas do Colégio. Em seguida, dois funcionários da Prefeitura” (MSTF: 131). Neste ponto, Luiz Ruffato apresenta as filiações do Professor dentro do mapa hierárquico de Cataguases. Tendo renegado o contato com os parentes que, longe de um sistema educacional rígido, estão fadados a trajetórias opostas à dele, o Professor vive o paroxismo de sua crise. Alia-se ao doutor Divaldo Sobrinho, redator-chefe d'*O Cataguases*, sonhando com um título de Cidadão Honorário que, com a influência do amigo, lhe poderia ser conferido pela Câmara Municipal. Confraterniza-se com o Geraldo da Farmácia – “eterno candidato a prefeito pela oposição”<sup>14</sup> e, logo, companhia enaltecida. Mas em seus ajustes particulares, Pretti sente a fragilidade de tais relações. A penitência moral que sofre apenas desvela e dá motivos a um profundo sentimento de inadequação social. Sozinho, sonha com o que seria seu julgamento público. Sem ninguém para lhe respaldar, passaria pela cidade em literal *via crucis*.

À distância, uma moça (*Silvana?*) apontou o dedo indicador em sua direção. Os pássaros e o vento se calaram. Os poucos casais de namorados que ali tinham refugiado migraram da tensão ao desafogo. Os policiais aproximaram-se do Professor, algemaram-no em direção ao carro. (...)

---

<sup>14</sup> Lembrando que a amizade com tal quadro político da oposição contraria os interesses editoriais situacionistas do jornal em que o Professor é, por fim, demitido.



Empunhando cassetetes, os soldados abriram clareiras no meio da multidão irrequieta que tomara a Praça Rui Barbosa. A custo, conseguiram empoleirar o Professor numa cadeira de metal, no alto do coreto. O juiz de direito, togado, pegou o microfone (...). “Povo de Cataguases!<sup>15</sup>” (MSTF: 149).

Há notórias referências a um tempo de exceção, onde circulam soldados com poderes repressores imediatos, aumentando o sentimento de perseguição e desamparo do “réu”. No julgamento, falam as testemunhas de acusação: o juiz de paz, o bispo da diocese de Leopoldina, o presidente da junta militar de Cataguases, o diretor do Colégio Cataguases, o delegado de polícia e o promotor público. Todos “escolhidos entre os mais dignos e insuspeitos de nossa sociedade” (MSTF: 150), segundo afirma o juiz de direito. Após ter sido condenado pelo grupo proeminente da cidade, Pretti é *desfiliado*, perdendo assim as antigas atribuições de grupo. Para Iris Young (2000 [1990]: 77, traduziu-se), os grupos sociais não são

simples amontoados de gente, já que estão (...) entrelaçados com a identidade das pessoas descritas como pertencentes a dito grupo. São uma classe específica de coletividade com conseqüências específicas a respeito de como as pessoas entendem a si mesmas e entendem às demais.

Fora do rol dos respeitáveis da cidade, o protagonista não encontra testemunhas de defesa, já que nenhuma identificação com o “acusado” seria *proveitosa* aos outros membros de uma comunidade marcadamente estratificada. “O Professor, que até então se mantivera cabisbaixo, esticou o pescoço, tentando identificar, no meio da multidão, o rosto do doutor Divaldo Sobrinho, ou do Geraldo da Farmácia, ou de algum parente, ou de um ex-aluno, ou de alguém, qualquer um” (MSTF: 154). O sumiço das possíveis testemunhas de defesa atesta, na verdade, a recusa em assumir com o “réu” as novas posições e disposições que lhe são legadas durante e após o julgamento.

---

<sup>15</sup> Tem-se, com clareza, uma reação paranóica que busca restituir, por satisfações narcisistas caras a um “perseguido”, os laços desfeitos e as atenções perdidas (PEDERSON, 1955 *apud* ROLLEMBERG, 1999: 31). Sob forte impressão de estar excluído, o Professor quer novamente figurar no centro das coisas. Propícios, por vezes, assim como em casos de exílio, a situações psicotizantes, contextos migratórios como o que envolve Pretti podem gerar crises neuróticas que comportam a angústia e a tentativa de restituir uma definição da identidade, isto é, recompor o espelho e a ancoragem narcísica (VIÑAR; VIÑAR *apud* ROLLEMBERG, 1999: 31).

Sabe-se que “os grupos são expressões das relações sociais” e que “um grupo existe só em relação com ao menos outro grupo” (YOUNG, 2000 [1990]: 77, traduziu-se), portanto, na dinâmica de disputa das instâncias de poder em Cataguases, a *via crucis* de Pretti reflete dois processos complementares. O primeiro diz respeito à sua execração pública, levada a cabo por agentes que, fustigando-o, dão prova de certa *fidelidade social*. O segundo consagra o *expurgo* do Professor de determinado círculo de identidade, e este é o seu maior sofrimento. A ruína emocional de Pretti fundamenta-se na possibilidade aventada de ser reconhecido como o *outro negativo* da relação. Em seu braço é “marcado a ferro em brasa o número 666” (MSTF: 155) e chicoteado ele percorre as ruas da cidade até o alto do morro onde finalmente será levantada sua cruz. Valendo-se de um recurso gráfico, Luiz Ruffato apresenta ao leitor o mapa social dicotômico da cidade. Estão ali representados, inclusive em um inevitável enquadramento geográfico de oposição, as parcelas da sociedade segundo a visão de Pretti.

PRAÇA RUI BARBOSA

descia pela Rua da Cadeia, cruzava o Rio Pomba pela Ponte Nova, contornava pela Rua do Remo, subia pela Rua da Industrial

(E ali estavam rostos

conhecidos	e	desconhecidos
lado	a	lado

as beatas	os crentes
os Prata	os pretos
as putas	as prostitutas
os espíritas	os macumbeiros
os do Lions	os do Rotary
os advogados	os arruaceiros
os operários	os dentistas
os médicos	as parteiras
as benzedadeiras	os sitiantes
os pederastas	os veados
as lavadeiras	as do lar
os malandros	os loucos
os políticos	os encostados
os maçons	os vendilhões
os maconheiros	os cachaceiros
os pardos	os parvos
os ladrões	os curiosos)

e alcançava a caixa d'água do BAIRRO-JARDIM

No meio da Ponte Nova, o Professor sucumbiu novamente. Os guardas espancaram-no, mas ele não conseguia se levantar. Então, surgido da multidão, um velho socorreu-o. Primeiro, levantou a cruz. Depois, com uma toalha felpuda limpou seu rosto. E o colocou de pé. E depositou o

A *via crucis* do Professor, identificado inicialmente aos “rostos conhecidos” da coluna da esquerda, passa entre os dois lados. Em seu pesadelo persecutório ele teme o

contato com o grupo da direita, “desconhecido”. Expulso da antiga confraria, o “réu” é exposto à parte fragilizada da cidade. Como visto, a identidade se dá por identificação e oposição em um processo complexo que envolve sempre o olhar do Outro e é marcadamente direcionado por uma série de constrangimentos econômicos, sociais e culturais. Pretti mortifica-se diante da possibilidade de desestabilização de seu espaço, duramente conquistado após anos de formação intelectual e apagamento da história familiar. Se, sob a égide da coluna da esquerda, está com o poder dos Prata – família que domina a política local –, com a racionalidade científica dos médicos etc. etc.; passando à coluna da direita, deve se contentar com o espaço de exclusão e discriminação dos “pretos”, com a dúvida que paira sobre as parteiras etc. etc.

Além da separação gráfica das colunas corresponder à distância geográfica entre grupos dentro da cidade, há o mapeamento, inclusive, das maneiras eufêmicas ou agravantes de juízo sobre condições vistas, dos dois lados, como desvios. Assim, se um homossexual pertence de algum modo à coluna esquerda, é taxado como “pederasta”, enquanto que na coluna direita é visto como “veado”. De um lado, os “espíritas”. De outro, os “macumbeiros”. Se, à esquerda um pardo é apenas pardo, à direita, torna-se parvo. As taxações passam pelo ordenamento hierárquico e simbólico peculiar a Cataguases e ao Brasil, onde as “beatas” são mais respeitadas que os “crentes” (isto é, os evangélicos) e o acesso aos clubes varia conforme a extração social. No entanto, as ambiguidades pululam nas duas colunas. É possível, por exemplo, ver operários à esquerda e dentistas à direita. Com efeito, são estes paradoxos que ajudam a representar melhor o dinamismo social. Os critérios de valorização ou discriminação são temporais e fluidos, assim como os grupos sociais, eles mesmos integrantes de um processo de permanente negociação. A cada um dos termos elencados nas colunas, conjugam-se cargas semânticas heterogêneas e em transformação, uma vez que nenhuma dessas posições é estanque, abrindo espaço para flagrantes incoerências e incongruências, explicáveis se levadas em conta suas particularidades circunstanciais. É preciso igualmente lembrar que o critério de montagem das colunas obedece à perspectiva do protagonista da narrativa. Por mais que guarde relações inquestionáveis com a ordem econômica, política e cultural, diz principalmente, no que tem de contraditório e inusual, das premissas subjetivas e dos preconceitos de Francisco Pretti.

Mas a própria maleabilidade das classificações, inerente às inúmeras conformações urbanas, atem-se ao plano de evolução histórica. Nenhum dos termos presentes nas duas colunas foi inventado pelo professor Pretti. São termos do senso comum e reproduzem certa ideologia dominante. Por isso, a maioria das duplas de oposição são capazes de indicar claramente, de maneira compulsória, o espaço adequado a cada indivíduo rotulado. Aos rótulos correspondem “diferenças *oficiais*”, como, por exemplo, os salários (BOURDIEU, 2007 [1979]: 363).

Visto por esse lado, as incertezas que levam Pretti ao pesadelo de uma condenação pública expõem profundamente a sua tortuosa trajetória de adequação ao espaço urbano. A forma narrativa também não pode escapar a esta sinuosidade, e se retorce, convulsiva, em inversões cronológicas. Se a formação educacional outorga ao protagonista um posto de professor, não é suficiente para estabelecer a tranquilidade *dos que não devem*. Sua inabilidade com as relações políticas lhe custa o emprego no jornal. Sua insegurança no trato pessoal e pedagógico lhe custa o emprego na escola. Sua solidão e inadequação *geral* – gestadas na traumática transição da roça para o internato católico – lhe impossibilitam de lidar sem culpa com os desejos físicos.

O medo, a todo momento, de que tenha sua *face* exposta publicamente por Silvana faz com que Pretti procure um assassino de aluguel. Ao eliminar Silvana, a personagem passaria a ter novamente o controle da própria vida. Mas, tal feito não corresponde ao rígido Professor, martirizado em culpas. A narrativa, tendo apresentado Pretti como “refém de si mesmo” (MSTF:148), não se trai. O assassino recusa-se a matar uma mulher, porque daria “muito trabalho” (MSTF: 168). Diante da negativa, Pretti apresenta uma “opção”.

“Espera aí, espera aí”, disse, agarrando-se ao braço do homem jovem. Ele olhou-o de cima em baixo, “O senhor não entendeu?” “Entendi, entendi, claro que entendi... Mas é que tem uma... uma opção...” “Opção?” “É, um outro jeito de resolver o problema... (...)” O Professor bebeu o resto do vinho de um só gole. O rapaz acendeu outro cigarro. “Que jeito?” “Essa moça... essa... que te falei... ela... ela mora com um homem... um senhor... então... então a gente troca... ao invés de... de... de dar um jeito nela... a gente... pode... dar um jeito... nele... entende?” (MSTF: 168).

Parece e é, de fato, uma contradição que o primeiro volume da saga de Luiz Ruffato acabe com um enredo tão definitivo para um inferno que seria *provisório*. Isto porque não só *Mamma, son tanto felice* mas toda a pentalogia vai sedimentar-se de maneira mais ou menos homogênea no que toca à inexorabilidade de trajetórias fadadas ao fracasso. A trama do próprio assassinato, empreendida por Pretti, delinea-se apenas como mais um dos trágicos finais que estão por vir, em décadas posteriores que vigoram nos outros títulos da série.

O painel romanesco do escritor mineiro não costuma, no entanto, deter-se de maneira tão resoluta em uma personagem como no caso do Professor. Ao narrador de *Inferno provisório* cabe antes a tarefa de organizar um universo de personagens mais significativo em sua totalidade do que tributário de histórias individuais narradas em detalhes. Mesmo que façam sentido isoladamente, as trinta e nove narrativas da pentalogia ruffatiana possuem um narrador em comum, como será visto no segundo capítulo desta dissertação. Este, ainda que disfarçado sob o manto aderente da fala das personagens, não deixa de ser o mesmo, conferindo unidade formal e ideológica à trama. E é à análise desta particularidade que deve-se passar agora. Para isso, serão tomados como objeto os volumes II e III da série literária.

## 2 O ESPAÇO DO NARRADOR

No romance é dado um sistema literário de linguagens, mais exatamente, de representações das linguagens, e a tarefa real da sua análise estilística consiste em descobrir todas as línguas orquestradoras presentes na composição do romance, em compreender o grau de desvio entre cada linguagem e a última instância semântica da obra e os diferentes ângulos de refração das suas intenções, em compreender as suas inter-relações dialógicas e, finalmente, se existe um discurso direto do autor, em definir o seu fundo dialógico plurilíngue fora da obra.

(Mikhail Bakhtin, 2010a [1975]: 205-206)

*Este capítulo analisa cinco narrativas do volume II do Inferno provisório – “A danação”, “A decisão”, “Vertigem”, “Amigos”, “A demolição” – e três do volume III – “O ataque”, “Inimigos no quintal”, “A homenagem”<sup>16</sup> –, buscando, em trechos representativos dos demais momentos das obras, identificar o espaço próprio ao narrador geral de Inferno provisório. Se a estrutura fragmentada, interrompida e inacabada das narrativas de Luiz Ruffato dá-se a ver em cada frase, é também admitida na construção de uma imagem de linguagem a cargo do narrador. Se o trânsito instável das personagens tende a desintegrar os enredos, como visto no primeiro capítulo, é porque, antes de mais nada, sua coordenação é tomada por um narrador promíscuo, que adere às variações linguísticas e discursivas desta instabilidade.*

O caráter fragmentado e inacabado de *Inferno provisório* dialoga fortemente com toda a tradição brasileira de ruptura modernizante, como já apontado, para citar alguns exemplos, por Vera Lúcia de Oliveira (2007), Giovanni Ricciardi (2007) e Raquel Bueno (2008). Em meio à riqueza das leituras intertextuais, figuram com centralidade os experimentos da prosa telegráfica de Oswald de Andrade, que na miscelânea textual de *Memórias sentimentais de João Miramar* (2004 [1924]) e *Serafim Ponte Grande* (2007 [1933]) antecipa a celeridade urbana de *Eles eram muitos cavalos* (2001). Carmen Villarino Pardo (2007: 178), ao analisar a trajetória de Luiz Ruffato dentro do campo literário brasileiro, recupera entrevista em que o autor situa seu mais premiado romance como face inicial de *Inferno provisório*, em que há, para Ruffato, a retomada e radicalização de certos procedimentos. A crítica tem, portanto, apontado com sutileza as filiações técnicas do escritor mineiro. Mas fora às particularidades de percurso que levaram à escrita da “pentalogia” de Cataguases e fazem-se marcantes dentro do texto, a obra acima de tudo pertence ao universo da literatura brasileira

---

<sup>16</sup> Como *O mundo inimigo* é sensivelmente maior do que *Vista parcial da noite*, buscou-se um equilíbrio no momento de escolha das narrativas a serem destacadas.

contemporânea e, neste plano mais geral, identificado por Regina Dalcastagnè (2012), partilha com os demais romances a característica de *inacabamento* que, conforme afirma a pesquisadora, distingue a nova produção nacional.

Esta característica, assumida já inicialmente por Ruffato em *Inferno provisório*, quando o escritor propõe-se a tarefa de contar uma história de fins do século XIX progressivamente estendida até a primeira década do século XXI, além de estar presente na cronologia de escrita da obra, que começa a ser redigida em 1998 com *Histórias de remorsos e rancores*<sup>17</sup>, só sendo finalizada em 2011 com *Domingos sem Deus*, é, como visto no primeiro capítulo desta dissertação, interna aos processos migratórios de extrema vulnerabilidade que inspiram o romance. A fatura criativa não poderia deixar de seguir o que lhe é imposto estruturalmente. No entanto, em meio ao turbilhão caótico e aleatório da matéria eleita, sobreleva-se a centralidade do pensamento autoral que vai conferir unidade formal e ideológica à trama socialmente difusa. Considera-se, aqui, que a compreensão dessa unidade sobre o *inacabamento*, presente em quase todos os textos que privilegiam a representação precarizada, passa, no estudo sobre o *Inferno provisório*, pelo desvelamento da construção do narrador. Admite-se para tanto que as trinta e nove narrativas deste romance em cinco partes dependem e são assumidas por uma mesma entidade de narração, formal e ideologicamente coesa.

Compreende-se que o efeito de *inacabamento* característico de *Inferno provisório* é sempre estabelecido no romance a partir de dois procedimentos, amplamente difundidos por todas as histórias. Quando há 1) a sobreposição deliberada de diferentes planos temporais em uma mesma sequência frasal, e, normalmente suscitada por esta primeira técnica, há 2) sobreposição plurivocal. Sendo que as vozes infiltradas normalmente surgem como índices de cada tempo evocado na narrativa.

Em “A danação”, nona narrativa de *O mundo inimigo* – livro que perfila moradores do “Beco do Zé Pinto” em dez de suas doze histórias–, depara-se com a vida de Zito Pereira. Logo nas primeiras linhas, a narrativa busca assimilar, em discurso indireto livre, o estado de sonolência e confusão mental do protagonista. Ao acordar, Zito é levado, na tentativa de se situar, a refazer lentamente a trajetória que o levou à prisão.

---

<sup>17</sup> Como assinalado em *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*, ambos os livros absorveram narrativas anteriores de *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e *(os sobreviventes)* (2000).



Frio. Como em Diadema. *Mineiro, ô Mineiro, acorda!* Frio. Zito Pereira revirou na cama, tentando puxar a coberta. *Hilda?* Abriu os olhos, vertigem. Um feixe de luz, raptado da rua por um pequeno buraco gradeado no alto da parede, quebrava a escuridão da cela. *Aqui, no inverno, é essa geladeira,* disse o pernambucano, que dividia com ele o quatinho numa pensão na Rua Silva Bueno, no Ipiranga. *Vai se acostumando, Mineiro.* Levantou-se. Tremendo, entrou na fila do banheiro. (OMI: 135).

Sem intimidade com a personagem, o leitor está inicialmente perdido. Só a partir do segundo parágrafo, os eventos são narrados de maneira mais extensa, sendo possível traçar a cronologia de um percurso que começa em Cataguases, passa por São Paulo e Diadema (SP) e, por fim, volta a Cataguases. Os cacos de memória, entremeados por uma voz externa, indicam três planos temporais em um mesmo parágrafo. Em primeiro lugar, o presente na prisão; em segundo, a difícil adaptação em Diadema, metaforizada pela dificuldade em suportar o clima desconhecido; em terceiro, como depois se descobre, a vida em Cataguases com a esposa, Hilda, após o retorno de São Paulo.

O estilhaçamento da linguagem, que acompanha os processos inacabados de consciência, em menor ou maior grau, como já visto no capítulo anterior, constitui o inferno de Ruffato. Ampliando o efeito desta *mimesis* do pensamento precarizado, há o enxerto de vozes externas à consciência representada em primeiro plano. No trecho acima, é possível identificar a voz do companheiro de quarto em Diadema, o “pernambucano”. O frio e possivelmente alguém na cadeia que de fato o acorda fazem ressoar sobre o pensamento do protagonista determinada voz, antiga mas marcante, que volta como pedaço perdido da própria consciência.

*Pari passu* à gênese da tradição romanesca identificada por Mikhail Bakhtin (2010a [1975]; 2010b [1975]; 2010c [1975]) na carnavalização paródica dos diferentes estratos sociais da linguagem, Luiz Ruffato admite como estrutura de seu romance a rica e combativa heterogeneidade dos discursos que, eleitos pela observação social e refratados, eles mesmos, pela intenção literária do autor, tecem-se conjuntamente. Se a técnica de fragmentação está em cada frase da pentalogia e admite, como será visto, diferentes estratos de linguagem, com sátira ou reiteração, há, ao mesmo tempo, centralização, coesão e unidade narrativa. Controversamente atrelada à *mimesis* revolta

dos processos subjetivos não-cronológicos, paira sobre as personagens a onisciência de um *único* narrador. No entanto, construído no bojo de certa tradição brasileira que estilizou de maneira eficiente léxicos e dicções populares, como, principalmente, Guimarães Rosa e João Antonio (CANDIDO, 2012)<sup>18</sup>, o narrador ruffatiano difere do narrador onisciente tradicional por aderir mimeticamente à perspectiva e linguagem das personagens. A João Antonio, precisamente, Ruffato rende homenagens diretas, como quando cria Zunga, Zé Preguiça e Presidente, trio de bêbados que circula por *O mundo inimigo* e *Vista parcial da noite*, lembrando ao leitor os consagrados Malagueta, Perus e Bacanaço. Há também a personagem Murrudo, presente em algumas narrativas de *Vista parcial...*, e que, sendo leão-de-chácara de um prostíbulo de Cataguases, remete a outro também célebre conto de João Antonio<sup>19</sup>. Ao comentar o livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* (2004 [1963]), Antonio Candido assinala o processo de uniformização linguística entre narrador e personagens que marca a escrita do autor paulista, também presente na prosa de Luiz Ruffato:

Prolongando a tradição estilística que remonta a Émile Zola, João Antônio inventou uma espécie de uniformização da escrita, (...) 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, que forma um lençol homogêneo (...). Não se trata, portanto, de mais um autor que usa como pitoresco, como coisa exterior a si próprio, a fala peculiar dos incultos. Trata-se de um narrador culto que usa a sua cultura para diminuir as distâncias, irmanando a sua voz à dos marginais (...), numa cidade documentariamente real, e que no entanto ganha uma segunda natureza no reino da transfiguração criadora.

Uma das coisas mais importantes da ficção literária é a possibilidade de “dar voz”, de mostrar em pé de igualdade os indivíduos de todas as classes e grupos, permitindo aos excluídos exprimirem o teor da sua humanidade, que

---

<sup>18</sup> “João Antônio faz para as esferas malditas da sociedade urbana o que Guimarães Rosa fez para o mundo do sertão, isto é, elabora uma linguagem que parece brotar espontaneamente do meio em que é usada, mas na verdade se torna língua geral dos homens, por ser fruto de uma estilização eficiente” (CANDIDO, 2012 [1996]: 581-582).

<sup>19</sup> Cf. “Leão de chácara”, in *Contos Reunidos* (2012 [1975]).

de outro modo não poderia ser verificada. Isso é possível quando o escritor, como João Antônio, sabe esposar a intimidade, a essência daqueles que a sociedade marginaliza, pois ele faz com que existam, acima de sua triste realidade. (CANDIDO, 2012 [1996]: 581).

Fora as flagrantes semelhanças, é preciso lembrar que, ao contrário da *romantização* de certa fração de classe marginal levada a cabo por Antônio<sup>20</sup>, Ruffato privilegia a representação mais realista do movimento de modernização brasileiro sob o prisma da classe popular trabalhadora.

Debaixo do guarda-chuva de um narrador aderente, capaz de organizar as palavras que, como João Antônio, Ruffato cria ou “cata” do povo (RIBEIRO *apud* LACERDA, 2012: 35), é que as personagens surgem e se manifestam.

Mesmo que o estrato social da linguagem que anima as estilizações de Luiz Ruffato seja mais ou menos o mesmo durante todo seu mosaico romanesco – de moradores pobres de uma pequena cidade mineira do século XX –, há, por vezes, modulações que buscam acompanhar mais detidamente a condição de classe da consciência linguística representada. Em *O mundo inimigo*, o cotejamento de duas histórias diferentes torna claro o procedimento. Em “A decisão”, tem-se a história de Vanim. Operário de fábrica e recém-casado, a personagem cultiva velho sonho de sucesso como cantor sertanejo, o que vai levá-lo a abandonar o casamento, o emprego e migrar para o Rio de Janeiro. Antes das condições materiais propriamente ditas, definidoras em grande parte da competência e variação linguísticas, acessa-se o espaço social da personagem pela estilização “oralizante” do narrador que, pessoalmente colado à intriga, dá mostras de sua intimidade.

---

<sup>20</sup> Cf. “Ele está de volta”, de Rodrigo Lacerda (2012), onde o crítico identifica no processo histórico brasileiro o ponto em que a literatura de João Antônio passou a soar fora do tempo. “A temida ‘ditadura’ da classe média não veio, isto é, a tão sonhada justiça social, acabou não vindo até hoje, apesar dos avanços dos últimos vinte anos. Mas isso não resolveu o problema de João Antônio, pois, independentemente disso, a marginalidade foi perdendo sua aura grandiosa e lírica. A pobreza orgulhosa cedeu lugar à miséria completa. A Lapa dos grandes malandros, a Boca do Lixo e suas figuras antológicas foram se distanciando no tempo e parecendo cada vez mais romantizadas” (LACERDA, 2012: 38-39). Para Regina Dalcastagnè (2012: 28-29), há exotismo na escrita de Antônio: “em alguns de seus contos, ele se utiliza daquele sentimentalismo de classe média em relação a determinadas figuras do submundo urbano que não se apresentam como ameaça efetiva para as elites. Suas personagens são bonachonas, engraçadas, sofredoras, nunca perigosas. É que (...) não estão ancoradas de fato num referencial concreto, mas, sim, sobre uma visão romantizada da boemia – o que os coloca num mundo à parte. É quando o outro deixa de ser o animal grotesco e libidinoso para compor uma fauna colorida, que dá vida e sabor à narrativa, apesar de não acrescentar nada de muito novo à sua representação”.

Como Vanim acabou adjuntando os trapos com Zazá, ninguém não sabe, em tudo diferentes. Ele, andejo, violão sob o braço, engraçando-se para os lados do mulhero, despreconceituoso: mulher-dama, menina-moça, respeitável senhora casada; empregada da fábrica, estudante do Colégio das Irmãs, dona-de-casa; feia, bonita, arremediada. Em sùmula, Vanim, o garganta galanteador, apaixonou com a Zazá, direita criatura. Ela operariava na tecelagem da Industrial. Pela metade tinha largado a sexta sèrie vespertina para ajudar na engorda do orçamento familiar, ela, a do meio de sete irmãos em escadinha. Ajuizada, rodar a praça era bestagem (...). O oposito, Vanim. (...) Quando apaixonou com a Zazá, olhos pássaro-preto, onça arisca, urutu-cruzeiro, fez juras de demudar. (OMI: 147-148).

Pela linguagem, pelos provincialismos, pela tendência de conferir formalidade ao relato, próprias à hipercorreção de classe que apenas denota imitação ou macaqueio (BOURDIEU, 2007 [1979]: 88-92)<sup>21</sup>, o leitor é levado pelo narrador a determinado mundo e contexto social. Em todo processo de estilização, como pontua Bakhtin (2010a [1975]: 157), participam duas consciências linguísticas, a que representa e a que é representada. “Pois, se aqui não houvesse esta segunda consciência representante, esta segunda vontade de representação, não estaríamos diante de uma imagem da linguagem, mas simplesmente de uma *amostra* da língua de outrem, autêntica ou falsa”. Sob o léxico e as formações orais apropriadas de Vanim, ressoa polemicamente a consciência linguística estilizante, que, a partir de seu próprio ponto de vista, culto e literário, tomado como norma (BAKHTIN, 2010a [1975]: 157), leva a cabo a tarefa de construir uma *imagem* da linguagem popular. A marcação de determinado estrato social da linguagem só é possível no contraste com a norma. Justamente pelas palavras e expressões que se distinguem da norma culta, ou a utilizam à sua maneira, chega-se ao mundo do Outro representado. “Adjuntando”, “ninguém não sabe”, “despreconceituoso”, “arremediada”, “apaixonou”, “operariava”, “juras de demudar” etc. etc. são pequenos exemplos de variações linguísticas que correspondem à marcação de espaços e condições sociais específicos. Em “A decisão”, como em todas as outras narrativas, a construção das personagens se dá pela atribuição a elas de um determinado universo linguístico, flutuante em meio a outros estratos linguísticos que,

---

<sup>21</sup> Nota-se que o narrador deliberadamente *erra* com a personagem, produzindo, em diversos momentos, efeito extremamente cômico. Quando ao invés de “em suma”, grafa-se “em sùmula”.

polemicamente, se interesclarecem, desvelando seu contraste próprio na hierarquia social (Cf. BAKHTIN 2010a [1975]<sup>22</sup>).

Já em “Vertigem”, última narrativa de *O mundo inimigo*, dá-se a volta de Amaro, antigo morador do Beco do Zé Pinto, a Cataguases. Diferentemente de Vanim, Amaro é há muito tempo morador de um grande centro do Sudeste – no caso, São Paulo. Volta a Cataguases e encontra o Beco em que morara na mais completa decadência. O outrora conjunto precário de residências ocupadas por famílias de trabalhadores recém-formadas transformou-se em antro de marginais e aguarda a morte de um moribundo Zé Pinto para ser demolido (OMI: 193)<sup>23</sup>. Na tentativa de encontrar uma velha paixão de infância, Amaro depara-se com a impossibilidade da volta ao passado; temporal e socialmente tornou-se estrangeiro de si mesmo. Essa mudança de comportamento social, condicionada pela migração e pela vida em São Paulo, é flagrante acima de tudo na linguagem promiscuamente dividida entre narrador e personagem. Na comparação com a narrativa de Vanim, evidencia-se o bandeamento do narrador para outro estrato linguístico.

As vezes que ia a Cataguases, não muitas, é certo, desde que a trocara por São Paulo, viagens que se diluíram com o passar dos aniversários, acordava na divisa do Estado do Rio de Janeiro com Minas Gerais, sacolejo no buraco, asfalto estragado, e, abertos, os olhos pastejavam adivinhando montanhas ao longe, do outro lado do Rio Paraíba, fosse inverno, verão e um cheiro penetrava em suas narinas, capim serenado, mel das matas, lenha esfumando em café, em caldeirão de feijão, mugidos longínquos, *ê boi! ê boi!*, e o corpo espreguiçava espantando o sono (...). Por isso, quando um passageiro, esforçando-se para retirar uma bolsa do bagageiro, deixou que um pacote caísse sobre ele, despertando-o, custou a acreditar que o ônibus (...) já havia estacionado na rodoviária (...). Levantou-se, contrariado, a manhã

---

<sup>22</sup> “As linguagens do plurilinguismo, como espelhos que apontam um para o outro, cada um dos quais refletindo a seu modo um pequeno pedaço, um cantinho do mundo, forçam a adivinhar e captar atrás dos seus aspectos mutuamente refletidos um mundo mais amplo, com muito mais planos e perspectivas do que seria possível a uma única linguagem, um único espelho” (BAKHTIN, 2010a [1975]: 204).

<sup>23</sup> Para Amaro, o sobrinho de Zé Pinto declara: “O beco mesmo, nós só estamos esperando ele morrer pra derrubar as casas... Não sei na época do senhor, outros tempos, mas agora é só marginal... barra-pesada... (...). Gente que não tem nada a perder... Mas eu sou casado, mulher, filhos... Se quiser, depois a gente volta lá, o senhor vai ver, uma miséria só, tudo caindo aos pedaços, porque ninguém quer perder tempo nem dinheiro consertando aquilo” (OMI, 193).

desembarcada pela janela, vozes, vaivém de malas, sacolas, embrulhos, *Ê, Ê, Ê!*, e sentiu-se melancolicamente velho, irremediavelmente doente.

O homem abriu a porta do táxi, impaciente, e, embora hesitasse, aceitou entrar no carro, uma bolsa de napa na mão, a vertigem, *meu deus!* (OMI: 189).

Nota-se logo de início que as frases, à maneira culta, passam a ser bem talhadas, com uso, inclusive, do pretérito mais que perfeito (“trocara”). O pensamento da personagem é ponderado, com competência linguística e elegância de expressão. Não há mais a profusão de variantes regionais, nem o ímpeto hipercorretivo do narrador de Vanim. Antes da notícia de que a personagem possui condições de pegar um táxi e hospedar-se em hotel, tem-se uma consciência linguística representada mais próxima daquela que representa. Neste ponto, a polêmica entre os dois *acentos* – por um lado, o do autor por trás do narrador, por outro, o da personagem – é dirimida. Permanece evidente ainda no *excesso* de lucidez e compreensão daquele que representa e para superior, com, inclusive, certa empatia condescendente sobre as tribulações do representado, mas, no plano sintático e lexical tende a desaparecer; e, no plano semântico, igualmente, já que equivalem-se as localizações na hierarquia social de interpretação do mundo. A única diferença encontra-se no momento de crise vivido pela personagem, o que a torna, se comparada ao narrador, menos apta à compreensão da roda histórica (Cf. ARENDT 2009 [1958]<sup>24</sup>).

É importante ressaltar, entretanto, que casos como de “Vertigem” e “O segredo”, analisado no primeiro capítulo, são raros na cosmologia ruffatiana. No geral, as personagens encontram-se em nível linguístico bem inferior à consciência representante. O maior efeito dessa diferença é a possibilidade de identificar, quase sempre, o marcado tom autoral dos relatos, mesmo que em meio à aderência irrestrita às personagens. Tal entonação, própria de Ruffato, é lírica e literária. Está presente, por exemplo, no uso intensivo da adjetivação, como notado, ao lado de outros procedimentos, por Márcia Carrano Castro (2010). Em “Vertigem”, estes voos imagéticos, de colorido pitoresco, destoam menos da acentuação própria à personagem. Pois, como visto, esta acompanha a competência linguística do narrador, a qual, em

---

<sup>24</sup> “Muito embora as histórias sejam resultado inevitável da ação, não é o ator, e sim o narrador que percebe e ‘faz’ a história” (ARENDT 2009 [1958]: 205).

outros casos, poderia parecer excessiva à harmonia da dupla. Vê-se, por exemplo, que os advérbios “melancolicamente” e “irremediavelmente” pertencem de forma orgânica ao universo linguístico de Amaro e o efeito literário alcançado com seu uso não grita em meio ao restante da narrativa.

De outro lado, em “A decisão”, sobreleva-se com clareza sobre a personagem a intenção lírico-literária do narrador, apesar da aderência programática do segundo ao primeiro, como é possível enxergar no trecho a seguir: “Trabalhar sim, mas não de dar duro; biscateava; seu negócio era o bem-bom” (OMI: 147). Já em outro momento, o narrador assume completamente o relato com locuções literárias próprias: “Caminhou devagar, sol forte de um domingo de novembro, da Ponte Nova avistou as piscinas inatingíveis do Clube do Remo, moças e rapazes se divertindo, invejou-os. Em suas veias, tristeza<sup>25</sup>” (OMI: 165). A imagem do clube inatingível em um quente domingo de novembro faz coro com os sentimentos da personagem, no entanto, sua tradução, isto é, organização literária pelo cinzel do narrador, está alguns níveis acima do desembaraço linguístico provável a Vanim e, neste plano, a narração distancia-se mais e mais em direção ao discurso indireto estrito.

### “O ataque”

Há apenas um caso em todo *Inferno provisório* no qual a personagem protagonista assume direta e completamente a narrativa. Na narrativa “O ataque”, em *Vista parcial...*, dá-se o relato de um adolescente, não nomeado, morador de Cataguases na década de 1970. A personagem conta como, em 1973, a família se muda do Beco do Zé Pinto para uma casa mais ampla, ainda que em bairro periférico. É aí, em novo lar, que o adolescente começa a escutar durante a noite instruções da rádio BBC internacional à população de Cataguases, que, tragicamente, estaria na iminência de ser bombardeada. Isolado em suas amedrontadoras fantasias, o menino passa a escavar uma

---

<sup>25</sup> A intenção lírico-literária cria, nos termos de Bakhtin, uma *imagem da linguagem literária*: “A própria língua literária, sob este ponto de vista, constitui somente uma das línguas do plurilinguismo e ela mesma por sua vez estratifica-se em linguagens (de gêneros, de tendências etc.). (...) A estratificação e o plurilinguismo ampliam-se e aprofundam-se na medida em que a língua está viva e desenvolvendo-se; ao lado das forças centrípetas caminha o trabalho contínuo das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verbo-ideológica e da união caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação” (BAKHTIN, 2010a [1975]: 82).

espécie de *bunker* embaixo da cama. Todavia, não há diferenças entre este narrador em primeira pessoa e o narrador *geral* da obra, como pode ser visto no trecho abaixo:

Na segunda semana de volta às aulas, agosto entrado, especulava, num finzinho de tarde, no cocoruto do morro, um caminhozinho de formigas, organizadíssima estrada preta mão-e-contramão, onde seria o olho-do-formigueiro, aquele fio errático que se perde no fundo profundo da terra, para, conhecendo, melhor combatê-las, quando, 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! Desci a encosta a-galope e, ao entrar na cozinha esbaforido, esbarrei no Reginaldo, “Só anda correndo esse moleque...” “Reginaldo...” “Quê que foi?” “É... que... Nada... Nada não...” (VPDN: 57).

A perspectiva sintática, e, nos termos de Bakhtin, semântico-objetual, centralizadora, estende suas diretrizes locutórias à única ocasião em que se outorgou que a personagem assumisse o relato. Tem-se a mesma *imagem da linguagem* das outras narrativas.

Tal perspectiva de narração, imanente ao narrador, é sempre advinda de determinada intencionalidade autoral, mais ou menos distante da maneira de narrar e daquilo que é narrado<sup>26</sup>. Sabe-se com Bakhtin (2010a [1975]: 119; grifou-se) que

O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetual, e no plano *do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela*. Nós adivinhamos os acentos do autor que se encontram tanto no objeto da narração como nela própria e na representação do narrador, que se revela no seu processo.

---

<sup>26</sup> A refração da intencionalidade autoral “pode ser ora maior, ora menor, e em alguns momentos pode haver uma fusão quase total das vozes” (BAKHTIN, 2010a [1975]: 119)



No caso específico de Luiz Ruffato, tem-se quase uma unidade intencional entre narrador e autor, e os níveis de refração da voz autoral quando fala apenas o narrador são pequenos. Isto porque há evidente empatia com a matéria narrada, como atesta Maria Zilda Ferreira Cury (2007), e na tonalidade lírica<sup>27</sup> de descrição assumida pelo narrador, quase sempre criam-se estados de espírito que simpatizam com as personagens, numa tentativa de cumplicidade com seus destinos trágicos. A refração se dá, portanto, quase que exclusivamente no plano linguístico, pela transfiguração da linguagem autoral, isto é, do intelectual escritor, em *imagem de certa linguagem popular*.

### **“Inimigos no quintal”**

Na narrativa “Inimigos no quintal”, por exemplo, que abre *Vista parcial da noite*, acompanha-se lado a lado o sofrimento e as alucinações de Simão, ex-combatente do exército brasileiro na Itália, durante a II Guerra Mundial. No quintal de sua casa em Cataguases, o já idoso pracinha participa da guerra. É um narrador íntimo, atento em ouvi-lo e dar voz a seu sofrimento, assim como o escritor socialmente engajado, descreve suas dores, condoído. Autor e narrador partilham a mesma instância semântica.

Isso!: uma ruína. Escombros, apenas escombros. Simão?<sup>28</sup> Nervos em estilhaços, músculos avergastados, dentes trincados, filó nos olhos, ouvidos escangalhados, dores, dores nas pernas, nos braços, nos ombros, nas costas, na sola-dos-pés, dores. *O coração mofino, amarrado*. E, empestando tudo, o sono, *envenenada maçã engasthada na garganta*. (VPDN: 16; grifou-se).

Por outro lado, a polêmica com a voz autoral, descoberta sob o estrato linguístico próprio ao narrador aderente, se dá com toda a intensidade quando a plurivocalidade social do discurso irrompe nas intrigas, refratando o plano mais

---

<sup>27</sup> Ruffato iniciou sua trajetória literária escrevendo poesia (Cf. CARRANO, 2010). O escritor tem ao menos um livro de poesias em catálogo: *As máscaras singulares* (2002).

<sup>28</sup> O nome da personagem é evocado com outra fonte tipográfica, que destoa um pouco do restante do trecho e evidencia com concretude visual a presença de outras vozes durante a cena narrada. Infelizmente, não é possível reproduzir o efeito.

elementar das intenções divididas entre narrador e autor. Recolhendo do meio social fragmentos de discursos oficiais, políticos, de jargões profissionais, publicitários, ideológicos, modas geracionais, regionalismos etc. etc., Ruffato converte-os para dentro das consciências e motivações de suas personagens. Tal *mimesis* da diversidade social da linguagem fissa o texto de *Inferno provisório* e desvela o embate permanente entre os diferentes usos da linguagem, seja em diálogos contraditórios dentro de uma mesma consciência ficcionalizada, seja na polêmica explícita ou implícita com a posição discursiva autoral. Ou o narrador admite em seu relato a entrada de discursos alheios como justamente discursos alheios, mantendo-os em distância para melhor combatê-los, ou estes servem na caracterização da complexidade de elementos discursivos que compõem cada consciência linguística representada. No segundo caso, apreende-se a impossibilidade de representação de consciências linguísticas unas; constrói-se o sujeito como receptáculo vário e instável de influências constituintes. Essa tendência estilística é própria ao romance como gênero dialógico amadurecido pela modernidade histórica, como sugere Bakhtin (2010a [1975]: 204):

Apenas uma consciência linguística galileana, encarnada no discurso romanesco (...), poderia ser adequada para a época das grandes descobertas astronômicas, matemáticas e geográficas que destruíram o caráter final da grandeza matemática, época que estendeu as fronteiras do velho mundo geográfico, época do Renascimento e do Protestantismo que pôs fim à centralização ideológico-vocabular da Idade Média.

Na técnica ruffatiana, normalmente, quando o estrato de linguagem representado destoa em muito da voz autoral, abre-se o texto à fala direta da personagem que encarna tal vezo discursivo. É o que ocorre, por exemplo, em “O ataque”. Quando o protagonista insiste com mais veemência sobre o ilusório bombardeio a Cataguases, o pai, homem sem educação formal, passa a consultar grande parte das opiniões oficiais da cidade, das vozes autorizadas. “Dia seguinte, meu pai iniciou uma peregrinação, na tentativa de fazer-se ouvir pelas autoridades competentes” (VPDN: 64). Depois de tentar em vão falar com o prefeito, são consultados um vereador, um padre, o Zé Pinto, locador de sua antiga residência, o diretor do colégio, o delegado e, por fim, um psiquiatra. A diversidade social de tais linguagens é marcante e, no contraste entre elas,

vê-se o seu esclarecimento mútuo. Como as posições sociais de quem fala são muito bem delimitadas em “O ataque”, a objetificação do discurso alheio se dá a tal ponto que descobre completamente a convencionalidade de cada uma das variações discursivas. Ao falar o sujeito, gritam na linguagem seus reais compromissos e filiações. A objetificação extrema do discurso alheio, tomado diretamente, só é possível pelo diálogo contrastante com o contexto que o enquadra, como sugere Bakhtin (2010a [1975]: 141):

O polemista inescrupuloso e hábil sabe perfeitamente que fundo dialógico convém dar às palavras de seu adversário, citadas com fidelidade (...). Ao se estudar as diversas formas de transmissão do discurso de outrem, não se pode separar os procedimentos de elaboração deste discurso dos procedimentos de seu enquadramento contextual (dialógico): um se relaciona indissolúvelmente ao outro.

Quem ouve os discursos oficiais dos poderosos da cidade é o homem pobre, é a personagem de eleição empática de todo o *Inferno provisório*. Sob a guarida de um narrador que partilha do sofrimento de sua exploração e da iniquidade social, Sebastião, pai do protagonista, acompanha atento as diretrizes do tratamento “mais adequado” ao sofrimento do filho. O leitor está ao lado do homem “simples”<sup>29</sup> ao longo de três volumes – ou, caso haja lido apenas *Vista parcial da noite*, três narrativas –, portanto, de há muito prepara-se um contexto para a introdução de tais discursos *oficiais*:

Assim como a formação, também o enquadramento do discurso de outrem (o contexto pode de maneira muito remota começar a preparação para a introdução deste discurso) exprimem um ato único da relação dialógica com este discurso, o qual determina todo o caráter da transmissão e todas as transformações de acento e de sentido que ocorrem nele no decorrer desta transmissão. (BAKHTIN, 2010a [1975]: 141)

Com a palavra, o vereador Levindo Novaes:

---

<sup>29</sup> A aderência entre narrador, personagens e leitor bem-intencionado é notada por Danielle Corpas (2009). A pesquisadora avança a discussão sobre os procedimentos narrativos de Ruffato, mas com notável acento hiper-crítico. Para uma resposta a Corpas, ver Gabriel Estides Delgado (2012).

“Seu... Sebastião? Sebastião! Seu Sebastião... sinceramente acho isso tudo... como vou dizer?, estranho... meio... absurdo... Mas, o senhor pode ficar tranquilo, eu vou propor, numa próxima sessão, que o assunto seja colocado em pauta... Pode ficar sossegado... Bom, seu Sebastião, eu preciso ir andando... se o senhor precisar de mais alguma coisa, não se acanhe... pode me procurar...” (VPDN: 65).

A fala, em fundo dialógico destoante com o que pensa o narrador, *acusa* a convencionalidade de um discurso eleitoreiro. Mais adiante, o narrador prepara a cena para a introdução da linguagem da razão, da autoridade científica do professor, diretor do Colégio Cataguases, Guaraciba dos Reis:

O diretor do Colégio Cataguases, professor Guaraciba dos Reis, atrás de uma enorme mesa de cabiúna, adornada por um solitário vazio e um pequeno busto grego de gesso, “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... (...) 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...” (VPDN: 65).

A mesa de madeira nobre, a atmosfera introspectiva e melancólica – empostada – do gabinete com seu busto grego são elementos que, imediatamente anteriores à fala da personagem, dizem da pretensão fátua do saber histórico em meio à desigualdade brasileira. Ajudam a compor a personagem e enquadram seu discurso como convencionalidade privilegiada e estéril.

Os dois exemplos acima ilustram bem a representação da linguagem de outrem levada a cabo em *Inferno provisório*. No entanto, como visto, são capazes apenas de indicar os momentos em que irrompem no texto consciências linguísticas *acabadas*, como referências de *tipos* convencionais da linguagem social. Nessas ocasiões, a representação beira a caricatura, já que as imagens das linguagens trabalhadas pelo autor permanecem distantes e unitárias, sem infiltração dialógica interna. A refração da voz autoral diante de tais palavras é tamanha que elas permanecem entre aspas, isoladas, compactas e inertes.

A vinculação da palavra com a autoridade – reconhecida por nós ou não – distingue e isola a palavra de maneira específica; ela exige distância em relação a si mesma – distância que pode tomar uma coloração tanto positiva como negativa, nossa relação pode ser tanto fervorosa como hostil. A palavra autoritária pode organizar em torno de si massas de outras palavras (que a interpretam, que a exaltam, que a aplicam desta ou de outra maneira) mas ela não se confunde com elas (por exemplo, por meio de comutações graduais). (BAKHTIN, 2010a [1975]: 143).

A possibilidade de comutações graduais invadirem a consciência representada só existe quando se admite, como visto, o caráter vário e problemático das filiações linguísticas que desestabilizam a *persona*<sup>30</sup> discursiva do sujeito. Se por um lado, para fins intencionais do plano semântico essencial de *Inferno provisório*, convém mostrar de maneira petrificada a *palavra da lei*, atestando um máximo da convencionalidade obliterante, por outro, e diga-se, na maioria dos momentos da obra, prioriza-se a representação das fissuras e contradições próprias aos sujeitos, autoridades ou não.

Assumindo qualquer enunciado como construção linguisticamente saturada e disputada, por matizes “sócio-grupais, ‘profissionais’, ‘de gêneros’, de gerações etc.” (BAKHTIN, 2010a [1975]: 82), Luiz Ruffato amplia o efeito de *inacabamento* da obra, já que faz notar, a todo momento, a precariedade das consciências em meio a discursos conflitantes e contraditórios, que permanecem *parciais*.

## “Amigos”

Em “Amigos”, primeira narrativa de *O mundo inimigo*, a personagem Luzimar avista um fusca com placa de São Paulo em frente à casa do antigo amigo de infância, Gildo. Resolve parar ao ver Dona Marta, mãe de Gildo. Embalado pela forte ideia das possibilidades de ascensão social em São Paulo, Luzimar acompanha a fala do amigo, corroborando o discurso hegemônico:

– Você se deu bem, né, Gildo?

– É. Mas não foi fácil não, cara... Pastei muito, no começo...

---

<sup>30</sup> “As representações são estas múltiplas molduras em que nos encaixamos sem nos determos, a maioria das quais aprendemos pelo simples comércio com os outros membros de nosso grupo” (LIMA, 1981: 223).

– Mas é melhor do que ficar aqui, né?

– Ô, se é! Também, essa cidade é uma bosta, não tem nada...

Exaltado, emoldura-se na porta da sala e dá uma banana para a rua, “Aqui, ô!”, e gargalha, “Cidade de merda! Povinho escroto!”

Luzimar ri, sem graça. (OMI: 21; grifou-se).

Recém-casado, com emprego em uma fábrica da região, Luzimar divide-se entre a submissão ao discurso do amigo, amplamente difundido pela cidade, e a vivência que tem em Cataguases. Em um primeiro momento, cede à tentação de, como diz, ver “gente de São Paulo” (OMI: 16), já que se sabe, no transcorrer da narrativa, do aperto financeiro dele e de sua mulher, visivelmente contrastante com o luminoso Fusca da casa de Gildo.

Os últimos operários largam apressados a Manufatora, Feliz Natal!, Feliz Natal!, eufóricos despedem-se (...). Entorpecido pelo bafor dos paralelepípedos, Luzimar panha a bicicleta, e, devagar, corta a Vila Domingos Lopes (pernas loja em loja ziguezagam), *levar alguma coisa pra soninha tenho de arrumar dinheiro* (...) duvidoso transpõe a Pracinha (moleques zonzeiam uma bola dente-de-leite), *será que ele empresta?*, entra na Vila Teresa, *assino promissória, com efeito!*, a catraca roda em falso, *merda!*, apeia, fulo, soca o selim, *merda! merda!*, do outro lado, junto ao meio-fio da casa do Gildo e do Gilmar, um Fusca 1300 verde, placa São Paulo, uma mulher varre o passeio, *dona Marta?* (OMI: 15).

Vê-se que o contraste é ainda maior, se comparados o carro de Gildo e a bicicleta de Luzimar. Mas só superficialmente a mudança para São Paulo explica a diferença social entre os dois amigos de infância. Como será visto em “O barco”, terceira narrativa de *O mundo inimigo* que perfila justamente a infância de Luzimar, as condições financeiras entre as famílias dos dois amigos já eram díspares, a ponto de Luzimar invejar “o pessoal que jogava botão na casa do Gildo e do Gilmar aos sábados” (OMI: 57), por não ter, ele mesmo, um time de botão. E, mais essencialmente, à casa de Gildo contrapunha-se o quase barraco da família de Luzimar no Beco do Zé Pinto<sup>31</sup>. O roteiro descrito acima serve para apontar o engodo de determinados discursos

---

<sup>31</sup>Para uma melhor caracterização desta família, ver também “A solução”, quarta narrativa de *O mundo inimigo*, que traz a história de Hélia, irmã de Luzimar.

veiculados sem contextualização histórica, que surgem e se difundem com a aparência neutra e consensual própria à ideologia triunfante da meritocracia.

A submissão ao discurso do sucesso faz com que Luzimar permaneça diante de Gildo, aturando sua hostilidade. Mas em outro momento, quando a crítica do amigo se radicaliza ainda mais, outro lado da consciência de Luzimar se manifesta:

– (...) Mas o mundo está é lá atrás. O mundo, cara! Essa cidade é uma merda. Bem fez o Gilmar. Quando foi embora, prometeu que não volta aqui nem pra ser enterrado!

– Ô Gildo, mas não é assim também não, né? Foi aqui que a gente nasceu... cresceu... fez amigos...(OMI: 24).

Este, o discurso mais elementar, afetivo, que vai contra as manifestações de desterro voluntário de Gildo e é talhado indiretamente pelo narrador que enquadra a cena do diálogo, dá provas de um pensamento que parece também esquecido pelo irmão de Gildo, Gilmar – perfilado em “A demolição”. Na história, temporalmente avançada em relação ao encontro de “Amigos”, Gilmar, casado e pai de pelo menos duas filhas, enxerga na venda da casa de Cataguases a chance de “sanar o sonho da Monique e da Luana, uma extravagância, verdade, de visitar a Disney” (OMI: 34). No entanto, a imagem da demolição da casa, de fato vendida, ativa o lastro afetivo de Gilmar, duramente recalçado.

### 3. O espaço no tempo

– Alô? Gilmar? É o Gildo.

– Ô Gildo! Já chegou?

– Inda agorinha.

(...)

– Legal.

– Recebeu o dinheiro direitinho?

– Peguei o extrato na sexta... Já tinha caído na conta, acredita?

– Bom...

– É isso...

– Sabe o quê que a dona Eucy vai fazer com a casa?

– Hum?

- Vai derrubar...
- Derrubar?
- É, quando penso nisso dá até um...
- Derrubar, Gildo?
- É, pôr abaixo... Eu sinto até um...
- Gildo, você tem certeza?
- Estou te falando, sô! Ela disse que vai demolir tudo, a nossa casa e a dela, e construir uma outra, maior, no lugar... Você sabe, o Lucas, aquele filho dela meio veado, que foi pros Estados Unidos...
- Demolir, Gildo? Não é possível!
- Caralho! Achei que você não estivesse nem aí... (OMI: 34-35).

Os desejos das filhas, paulistas e de uma nova geração, absorvidos de alguma maneira por Gilmar, são colocados completamente em xeque, como exteriores e conflitantes em relação à experiência afetiva mais elementar do pai. Mesmo que as vozes das filhas não apareçam diretamente na trama, é possível intuir nas lembranças de Cataguases evocadas por Gilmar a polêmica com estes novos interesses que levaram a família a assentir, com “gulosa concordância” (OMI: 34), sobre a venda da casa.

É no fio da memória onde há, como visto, a superposição dos planos temporais, que, polemicamente, dialogam e exibem a fratura própria ao emaranhado de referências de cada sujeito. Na livre associação desencadeada pela lembrança da casa em Cataguases, Gilmar recupera histórias que, antes de mais nada, foram gestadas dentro e a partir de um estrato específico de linguagem, só posteriormente infiltrado pelas novas consciências linguísticas das filhas, intuídas como *fundo dialógico* à rememoração do protagonista.

## 2. Disney

(...)

o Gilmar maquinava, será que sua parte daria para sanar o sonho da Monique e da Luana, uma extravagância, verdade, de visitar a Disney?, emaranhado nessa contabilidade passou procuração para o Gildo, que, marejado, confessou que ia sentir falta da casa, sempre bobo, sentimentalão, tanto que se compromissou com o primeiro cabaço, a Arminda, e com ela permanecia, ao contrário dele, Gilmar, que, aprontador, levantava tudo quanto era rabo-de-saia antes de casar, e que até hoje faz das suas, uma vez, em Araraquara,



jogando emprestado na Ferroviária, se estrepou com uma sirigaita, que se dizia grávida dele, foi parar na polícia, um escândalo, quase se danou, alegou que nem conhecia a moça direito, que ela se passou por de-maior e quem garantia que fosse mesmo dele aquela barriga?, às vezes pára, macambúzio, se vingou, hoje deve ter uns doze, treze anos, um homem!, será que gosta de futebol? (OMI: 34).

Como afirma Bakhtin (2010a [1975]: 82): “em cada momento da sua formação a linguagem diferencia-se não apenas em dialetos linguísticos, no sentido exato da palavra (formalmente por indícios linguísticos, basicamente por fonéticos), mas, o que é essencial, em línguas sócio-ideológicas”. Obviamente, a língua falada pelas filhas de Gilmar não é a língua do pai. Por mais que ainda se considere restar certa influência do contato com o pai, não é muito arriscado adivinhar novas expressões, jargões, modas e regionalismos, em todo diferentes, na boca das filhas. Mas a identificação das possíveis diferenças morfológicas por si mesma é exercício estéril, caso não se descubra por trás das variações sua convencionalidade social – testemunho da posição de classe, profissional e geracional do sujeito que fala. A possível disparidade com o pensamento das filhas, gestada, estruturalmente, por variações linguísticas, faz com que Gilmar esboce um começo de arrependimento por não ter assumido seu filho homem, no qual de maneira reativa imagina identificações.

Em outros momentos de *Inferno provisório*, a diversidade social da linguagem, apenas intuída em “A demolição” nos planos temporais sobrepostos, aparece mais explicitamente e a composição do fundo dialógico por sobre a consciência linguística representada se dá por meio de uma plurivocalidade direta. Claro que, como lembrado no início deste capítulo, o enxerto de vozes heterogêneas na narrativa normalmente acompanha a sobreposição temporal (ativada pela rememoração dos percursos das personagens). É que, como dito, as diversas vozes representadas funcionam como índices, elas mesmas, de cada tempo evocado. É assim em “A homenagem”, segunda narrativa de *Vista parcial da noite*, protagonizada por Dona Fátima e Terezinha, sua filha. Dona Fátima é casada com Zé Bundinha, notório alcóolatra, ciumento e autoritário. A filha, Terezinha, sonha um dia participar do baile de carnaval do Clube do Remo, que não pode frequentar por não ter dinheiro. Até que um dia, ouve certa promoção da rádio local que homenageia antigas rainhas de carnaval da cidade. Como a

mãe o havia sido, Terezinha insiste para que ambas retirem os ingressos promocionais na rádio. Após longa e renitente tentativa de convencimento por parte da filha, Dona Fátima aceita acompanhá-la, apesar de visivelmente deslocada – por não se achar em condições físicas e morais de ir a um baile de carnaval – e com medo de represálias do marido. O convite e a insistência da filha a fazem lembrar os tempos de solteira e de rainha do carnaval (“Rainha do Carnaval - Cataguases 1956”). A partir de então é rememorada grande parte de sua história, desde o encanto por um charmoso José Feliciano Martins (VPDN: 26) – o Zé Bundinha – até as surras que levava do marido bêbado e desempregado; desde o pedido de casamento, de um, à época, industrial, até a necessidade de trabalhar dia e noite como costureira para sustentar sozinha a família. Momentos importantes da vida de Fátima reaparecem como vozes distantes, ainda que presentes, entremeadas pela situação atual da personagem.

Prometeu conversar o marido, “mas garanto nada, minha filha...”

*Eu, Maria de Fátima Ribeiro, aceito como legítimo esposo José Feliciano Martins, prometendo ser fiel, amá-lo e respeitá-lo, na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, até que a morte*

Estendida no batente da porta da cozinha a tala de couro, punho de madeira, encomendada como corretivo para os filhos.

Menina, vaticinou Sá-Ana, especulando a barriga redonda. E foram épocas de azia e entorpecimento, cansaço e pernas inchadas, dores na coluna e de cabeça, insônia, angústia, *e faça com que tudo saia bem, meu Deus*. Primeiro filho é assim mesmo, depois a gente acostuma. “Zé!”, tentou despertá-lo, “Zé!”, em vão, chegara bêbado (...) “Dona Zulmira!”, sussurrou à janela, “Dona Zulmira!” Sobressaltada, a vizinha murmurou (...), “Quem é?” “Eu, dona Zulmira... Acho que...” (...) À porta da Casa de Saúde estourou a bolsa e a manhã acordou-o o berro dos três quilos e cem gramas 1º de outubro, *Vai chamar Maria Teresa, Nada te espante/ Tudo passa, / Só Deus não muda. / A paciência / Tudo alcança. / Quem tem a Deus / Nada lhe falta. / Só Deus basta*<sup>32</sup>. (VPDN: 28-29).

A partir do momento em que promete à filha intervir junto ao marido para que fossem ao baile, jorram as lembranças do casamento e do nascimento, já conturbado, de Terezinha. Ao contrário das vozes autoritárias presentes em “O ataque”, mantidas

---

<sup>32</sup> Cf. no livro as diferenças tipográficas que distinguem os votos matrimoniais e a reza popular.

isoladas e entre aspas, o narrador admite, aqui, as variações linguísticas de maneira mais próxima e orgânica. Desde o discurso matrimonial, passando pela “sabedoria popular” sobre o parto, até a linguagem médica de registro do bebê, e isto para ficar apenas no trecho transcrito acima, tem-se a composição múltipla da consciência linguística da personagem. A liturgia contraposta à realidade miserável do casamento, os números (indicações obstétricas positivas) contrapostos à vida triste de Terezinha, o senso comum e todos os demais matizes ideológicos e linguísticos são assumidos como *vozes* de uma mesma consciência. Não é outro o motivo da crise pela qual passa Fátima, dividida entre posições favoráveis e contrárias a sua ida, já velha, ao baile. Todas estas, no entanto, constitutivas de sua consciência. Complexa e saturada, a caracterização discursiva da personagem pelo narrador está, aqui, como na maioria absoluta do *Inferno provisório*, mais próxima da voz autoral.

Para tanto, admite-se com o narrador outra condição ideológica e linguística igualmente problemática: a cooptação orgânica das personagens pelos discursos de poder. Segundo Pierre Bourdieu (2007 [1979]: 360), "a adaptação a uma posição dominada implica uma forma de aceitação da dominação". A ideologia hegemônica sedimenta-se, portanto, quando os dominados internalizam e reproduzem discursos que buscam *naturalizar* as diferenças hierárquicas dentro de um contexto social, numa tentativa de apagamento das razões *históricas* de tais assimetrias. Longe de uma visada estritamente positiva sobre a tessitura vária dos caracteres que representa, Ruffato expõe os ditames injustos da modelação discursiva hegemônica. É assim que, ao lembrar dos votos matrimoniais, Fátima sente culpa por desafiar o marido e ir contra a lei. E é assim que, igualmente, em “O ataque”, a palavra do vereador, do professor, do delegado e do psiquiatra<sup>33</sup> são absorvidas pelo pai do adolescente em crise, e, também, de alguma maneira, pelo próprio adolescente, que não é o mesmo após toda a pontificação sobre sua provável doença. Vê-se que ninguém está a salvo da reprodução sistemática, e no caso de “O ataque”, de estigmatização, dos discursos mantenedores da ordem social.

O *inacabamento* de *Inferno provisório* versa, portanto, sobre multiplicidade. Seu narrador *geral* não nega a força da hierarquia sobre a diversidade social da língua, mas opta definitivamente por um lado. Sem romantizações do espaço urbano periférico, ou

---

<sup>33</sup> Para uma discussão sobre o papel dos discursos de *especialistas* na homogeneização ideológica da sociedade, ver Marilena Chauí (2006).

transfigurações míticas da linguagem, parece seguir as pistas das infindáveis lutas, em grande parte das vezes ainda com finais trágicos, do classicismo brasileiro do século XX e começo do século XXI. Com desenvoltura formal, indo além na potencialidade da língua com a qual trabalha, apresenta a escrita como mecanismo vivo, consonante à plasticidade das trajetórias representadas. A narrativa aderente e instável é capaz de, como visto, formalizar o enredo de maneira a tornar explícita a variedade de motivações e conflitos que, ao mesmo tempo que paralisam e embotam as personagens, dão a ver o fundo *convencional* de sua exploração.

Na tentativa de ampliar o arcabouço crítico sobre *Inferno provisório*, ao tomar como objeto os últimos volumes da obra – *O livro das impossibilidades* e *Domingos sem Deus* – o próximo capítulo tratará do espaço do corpo na representação ruffatiana. Se, como analisado, o narrador (capítulo 2) domina amplamente a coordenação espacial de *desterritorialização* e *reterritorialização* das personagens (capítulo 1), admitindo em seu próprio espaço linguístico o trânsito e estabelecimento precários destas, entende-se que, igualmente, há a representação dos corpos como espaços de negociação, investimento e linguagem. Como entidades mínimas das representações sociais, os corpos figuram em *Inferno provisório* de maneira particular e original, em intenso diálogo com o restante dos espaços físicos e com a maneira de traduzi-los literariamente.

### 3 O ESPAÇO DO CORPO

*Neste capítulo, passa-se à leitura dos dois últimos livros da série narrativa de Luiz Ruffato – O livro das impossibilidades e Domingos sem Deus. Para tanto, são priorizadas as análises dos artifícios literários que trazem à tona os corpos das personagens como espaços saturados de poder simbólico e linguagem. São tomadas como objeto de interpretação três narrativas do volume IV – “Era uma vez”, “Carta a uma jovem senhora” e “Zezé & Dinim (sombras do triunfo de ontem)” – e duas do quinto e último tomo – “Sorte teve a Sandra” e “Outra fábula”. Com operações de escrita singulares, Ruffato amplifica a importância dos desejos de ascensão social e poder de consumo de suas personagens migrantes e marginalizadas, bem como recupera em sua poética a concretude sensorial de objetos que, priorizados na composição das cenas, apontam sozinhos, eles mesmos, para o caráter ruinoso dos enredos.*

Como entidades mínimas das representações sociais, sejam primárias, vividas sob a égide do *script* do palco cotidiano, sejam secundárias, formalizadas pelos investimentos artísticos, os corpos tornam-se verdadeiros espaços performáticos, a lidar com os outros corpos e, sobretudo, com as contingências estruturais – históricas – de sua exploração e, progressivamente, assim há séculos se espera, com a possibilidade de sua redenção. Sobre isto, Jean-Paul Sartre (1997 [1943]: 105-106) traça sutil comentário em *O ser e o nada*, ao analisar a conduta de um garçom:

Vejamos esse garçom. Tem gestos vivos e marcados, um tanto precisos demais, um pouco rápidos demais, e se inclina com presteza algo excessiva. Sua voz e seus olhos exprimem interesse talvez demasiadamente solícito pelo pedido do freguês. Afinal volta-se, tentando imitar o rigor inflexível de sabe-se lá que autômato. (...) Empenha-se em encadear seus movimentos como mecanismos regidos uns pelos outros. Sua mímica e sua voz parecem mecanismos, e ele assume a presteza e rapidez inexorável das coisas. Brinca e se diverte. Mas brinca de quê? Não é preciso muito para descobrir: brinca de *ser* garçom. A criança brinca com seu corpo para explorá-lo e inventariá-lo, o garçom brinca com sua condição para *realizá-la*.

A transcrição teatral de uma representação cotidiana guarda sentidos estruturais no que tange ao pertencimento social dos sujeitos. É que, como afirma Erving Goffman (2009 [1959]: 21-22),

A sociedade está organizada tendo por base o princípio de que qualquer indivíduo que possua certas características sociais tem o direito moral de esperar que os outros o valorizem e o tratem de maneira adequada. Ligado a este princípio há um segundo, ou seja, de que um indivíduo que implícita ou explicitamente dê a entender que possui certas características sociais deve de fato ser o que pretende que é. Consequentemente, quando um indivíduo projeta uma definição da situação e com isso pretende (...) ser uma pessoa de determinado tipo, automaticamente exerce uma exigência moral sobre os outros, obrigando-os a valorizá-lo e a tratá-lo de acordo com o que as pessoas de seu tipo têm o direito de esperar. Implicitamente também renuncia a toda pretensão de ser o que não aparenta ser e, portanto, abre mão do tratamento que seria adequado a tais pessoas. Os outros descobrem, então, que o indivíduo os informou a respeito do que é e do que eles *devem* entender por “é”.

O registro das impressões que caracterizam um garçom como garçom deve, portanto, figurar como exemplo genérico da roldana social. A determinada posição vincula-se a herança histórica de seus atributos, o que é suficiente para explicar o roteiro de subalternidade em sistemas desiguais. Assim, volta-se ao comentário de Sartre (1997 [1943]: 106), que estende o repertório de funções e obrigações:

Existe a dança do dono da mercearia, do alfaiate, do leiloeiro, pela qual se empenham em persuadir seus clientes de que não passam de dono de mercearia, leiloeiro, alfaiate. Um vendedor que se alheia em sonhos é ofensivo para os compradores, pois já não é completamente vendedor. A cortesia [ou sociedade] exige que se circunscreva à função, assim como o soldado em posição de sentido faz-se coisa-soldado com um olhar direto, mas que nada vê, e não foi feito para ver, porque é o regulamento, e não o interesse do momento, que decide o ponto que deve fixar (o olhar “fixo a dez passos de distância”). Vemos quantas precauções são necessárias para aprisionar o homem no que é, como se vivêssemos no eterno temor de que escape, extravase e eluda sua condição.

O corpo realmente pode ser uma prisão, quando parte de suas características é essencializada. O exemplo maior, aqui, é a exploração e opressão que ainda vitimam a população negra e mestiça no Brasil. Toma-se, como bem se sabe e se vive, o caráter, a potencialidade, a inteligência e demais contingências e constructos identitários e sociais

pela cor da pele. Na sociedade brasileira do século XX e começo do século XXI os corpos aparecem como pontos centrais de observação da desigualdade social e sua manutenção. Antes de, como escreve Goffman, *pretender ser*, já se nasce *sendo*, posto que a carga informativa do que se “é” em relação aos outros é potencialmente involuntária.

Espaços plurais, por onde a expressividade humana ganha concretude, os corpos plasmam em si desejos, intenções e embates. Sua linguagem, por vezes ostensiva, igualmente pode ser invisível a quem a expressa. Normalmente atrelada ao *habitus* do grupo social no qual é estruturada e, ao mesmo tempo, do qual é estruturante, sedimenta-se quase sempre como a objetivação das condições materiais e históricas herdadas. Sem que tais propriedades sejam descobertas, revelados os papéis que cumprem socialmente, prevalece o apagamento de sua gênese (Cf. Bourdieu 2007 [1979]: 75).

A invisibilidade da gênese dos usos do corpo – gênese histórica e material, como afirmado acima –, parece conduzir o trabalho mimético de Luiz Ruffato em *Inferno provisório*. Atento aos corpos estigmatizados, prisioneiros de si mesmos, da cor de suas peles, das vestimentas puídas ou das condutas operárias (“broncas”; “rústicas” etc.), Ruffato conduz sua obra no sentido de desmascarar a lógica econômica e violenta que a uns caleja e a outros, às custas dos primeiros, fornece o gozo travestido de mérito, esquecida a exploração. A manutenção do *status quo* depende não apenas do capital econômico, de vulgar auto-reprodução, mas também do domínio das esferas simbólicas do poder, saturadas no corpo. Para Bourdieu (1989: 49),

tratando-se de pensar o mundo social, nunca se corre o risco de exagerar a dificuldade ou as ameaças. A força do pré-construído está em que, achando-se inscrito ao mesmo tempo nas coisas e nos cérebros, ele se apresenta com as aparências da evidência, que passa despercebida porque é perfeitamente natural.

O não-reconhecimento, ou desconhecimento, do substrato simbólico das trocas sociais *naturaliza* a divisão econômica das classes como matéria inalterável, onde os membros de cada classe aceitam os próprios lugares e usos como imanentemente *seus*, isto é, há a naturalização de diferenças reais (BOURDIEU, 2007 [1979]: 66). O tom fatalista de

*Inferno provisório* parece apontar para tal ideologia subjacente às relações e que vem marcada no corpo.

As maneiras de se vestir, bem como as noções de gosto, por exemplo, acabam por reproduzir as flagrantes oposições entre as diversas frações de classe. O portar-se bem, a elegância, o exato tom de voz, enfim, os usos do corpo que franqueiam o acesso a estratos sociais superiores parecem, pois, como entende Bourdieu, sempre escapar das mãos daqueles que buscam fugir à sua condição primeira. Não basta ao sujeito a incorporação de padrões de beleza, comportamento e postura atribuídos às classes dominantes como fatores *naturais*, intrínsecos a estas, posto que

a dinâmica da distinção social não se esgota no conflito simbólico pela imposição de uma dada representação da sociedade, mas prolonga-se na produção incessante de novos gostos socialmente diferenciadores e no abandono progressivo das práticas culturais entretanto apropriadas pelas camadas subalternas. (BETHENCOURT; CURTO, 1989: 4).

### ***O livro das impossibilidades***

Composto por três narrativas, o volume IV de *Inferno provisório – O livro das impossibilidades* – acena a todo instante para as maneiras de ver do senso comum e, assim como nos outros livros que compõem o painel romanesco de Ruffato, utiliza mecanismos originais, criativos, para operar a transfiguração mimética da dinâmica referencial. Ao invés da identificação comum pelos nomes das personagens, Ruffato, ao escrever, sobrepõe ao nome, à identidade tratada, os objetos que circundam a cena. Caso optasse pela descrição tradicional das personagens, expondo aos poucos seu jeito, vestimenta, entremeados por qualquer outro fator psicológico, pensamento ou desejo não alcançaria seu efeito literário próprio. Ao contrário, opta por duas variantes, que operam juntas: 1) ao embrenhar-se na consciência íntima das personagens, por meio de seu narrador aderente, expõe diretamente sua *maneira de ver*, sempre socialmente saturada de preconceitos<sup>34</sup>. Mas igualmente 2) descola quase sempre seu narrador da

---

<sup>34</sup> Para Richard Sennet (2008 [1994]: 367), “Roland Barthes foi o primeiro a chamar a atenção para essa conexão; ele referiu-se ao ‘repertório de imagens’ que as pessoas usam quando se veem diante de estranhos. Em cenários complexos ou não familiares, o indivíduo tende a classificar o que vê de acordo com categorias simples e genéricas, baseadas em esterótipos sociais. Um branco que depare com um



consciência que busca mimetizar; neste ponto, é possível distinguir a autonomia do narrador frente ao mundo narrado. Tal autonomia é patente na prática descritiva que privilegia os objetos às pessoas e seus corpos ou, ainda de maneira mais flagrante, narra sensações e sentimentos majoritariamente através do que seria sua vinculação material, de classe, sujeitos ao poder de consumo. Em outras palavras: dá-se a ver o fundamento material da subjetividade.

Em “Era uma vez”, conta-se a história de uma viagem de férias de Luís Augusto, de Cataguases, cidade onde morou na adolescência, para São Paulo, nos anos 1970. Como em outras narrativas já analisadas, permanece o trauma de adaptação à cidade gigantesca que se descortina. Hospedado na casa de sua madrinha Alzira, Luís Augusto (Guto) acaba por enturmar-se com Nílson, neto, também adolescente, de Alzira.

A apresentação de Guto à turma de amigos de Nílson figura como ritual de iniciação a um ambiente outrora desconhecido. E, como se verá, as marcações de desencaixe entre o provincialismo de Guto e o cosmopolitismo de megalópole, ainda que de classe média baixa, do restante do grupo dar-se-á através da explicitação da violência simbólica impingida ao estrangeiro, que, fora as razões dos vínculos familiares, nunca acessaria tal espaço.

Caminharam sem pressa duas quadras, quebraram à esquerda e estacaram diante de uma casa abandonada na Rua Sérgio Cardoso, os dedos da mão do Guto magoados de frio. Nílson, coturno, longo capote preto, chapéu-de-feltro mesma cor, assobiou um trinado, esperou. Logo, semelhante ritmo, soou a resposta. **Limpeza**, sussurrou e, após examinar um e outro lado da calçada, pularam o muro enveredando-se por entre o mato alto que engolia a varanda. Avançaram rente à parede, alcançando um porão escuro de onde provinham vozes excitadas. Ao vislumbrar ensombrada à porta a figura franzina do Guto, abraçado à descosida blusa verde, equilibrando-se, calça de tergal cor indefinida, sobre o quichute esmolambento, alvoroçaram-se

Edu – cabelo black-power, casaco-militar, às costas costurado enorme coração vermelho, bute, calça-lee alisada com tijolo

---

negro ou um árabe na rua registra a ameaça e desvia os olhos. Barthes observou que o julgamento é instantâneo e o resultado surpreendente: os poderes classificatórios do repertório de imagens levam o indivíduo a fechar-se inteiramente”. Cf., por exemplo, na obra de Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003 [1977]). A evocação à população árabe deve-se à peculiaridade do contexto nova-iorquino, analisado por Sennet em *Carne e pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental*.

Zeção – gordo, pretas japona, camiseta, calça de veludo, Bamba Maioral, comprida corrente de onde pendia um crucifixo mirrado, imberbe, calhambeques ilustram a vermelha gravata, terno náicron cinza-chumbo, pulôver creme, sapato Vulcabras 752, Jimmy berrou:

– Quem é esse cara, Nílson?

(...)

– Caralho, Nílson, ele está de quichute!, expôs o Jimmy.

– E calça-de-escritório, alegrou-se o Zeção.

– Ele é do interior, explicou o Nílson. (OLDI: 40-41).

A frugalidade da cena, aparentemente inofensiva, vai marcar a vida de Luís Gustavo. Décadas mais tarde, tendo migrado para São Paulo, Guto reconhece o primo. Há no caso uma inversão de posições, e o então garoto desprezado por suas vestes, tornado jornalista ou em vias de se formar, paira *superior* na observação que lhe é atribuída.

No crachá o sobrenome qualquer dúvida dissipava: detrás do mexicano bigode que ornava o rosto de pouco sol, habitava o mesmo Nílson de quinze anos menos (...) expunha-se agora terno-gravata de segurança da Mappin, radiocomunicador na mão esquerda, radares os olhos pretos (OLDI: 15).

Aqui, como no trecho mais acima, não deixam de prevalecer as aparências. A maneira direta de descrever o corpo da personagem deve causar estranheza ao leitor, posto que nos dois trechos não há adensamento psicológico, ao contrário. Fica-se com a bruta definição do olhar passageiro, com o protagonismo de objetos e maneiras, reveladores da condição social da personagem retratada. A *conversão do olhar* proposta por Ruffato é antepor as experiências de classe, seja no caso de Guto, seja no caso de Nílson, seja nos anos 1970, seja nos anos 1990, a qualquer mergulho “psicologizante”. O efeito de leitura propõe a descoberta dos dramas dessas personagens passando inevitavelmente pelo crivo do olhar social que reifica seus corpos.

Põe-se a nu o olhar social, classista e distintivo. Este olhar normalmente agrupa-se, conforme entendido por Pierre Bourdieu, ao redor de diferentes *habitus*, ou práticas sociais, que, por sua vez, carregam em si, como linguagem corporal, sua proveniência e pertencimento de classe. A humilhação sofrida por Guto é, inicialmente, para o senso comum, da ordem estrita do gosto. Mas, como observada por Ruffato, a ordem estrita

do gosto revela-se como *sociologia* do gosto, indicador padrão de diferenciações sociais.

Assim, o gosto é o operador prático da transmutação das coisas em sinais distintos e distintivos, das distribuições contínuas em oposições descontínuas; ele faz com que as diferenças inscritas na *ordem física* dos corpos tenham acesso à ordem simbólica das distinções significantes. (BOURDIEU, 2007 [1979]: 166).

Formalmente comprometido com o desmascaramento do olhar de sobrevoo, que pouco acrescenta em sua ânsia por distinções e filiações capazes de rapidamente apartar, segregar e confinar, Ruffato também se arma tecnicamente para percorrer as ruínas de suas personagens pobres, subempregadas, viciadas, negligenciadas e, por fim, esquecidas, inclusive, pela maioria da produção romanesca contemporânea brasileira (Cf. DALCASTAGNÈ, 2005). Um de seus experimentos, exitoso pelo resultado alcançado, é o que Giovanni Ricciardi (2007: 50) chamou de “estética da enumeração”. Já Karl Erik Schøllhammer (2007: 73) identifica nestas estruturas narrativas que reduzem-se a longas listas de substantivos emblemas de reconhecimento da complexa matéria referencial. Veja-se um exemplo. Na narrativa “Zezé & Dinim (sombras do triunfo de ontem)”, também de *O livro das impossibilidades*, o leitor defronta-se com Matias, bêbado, no dia do nascimento de seu filho, Zezé. Mais do que a personagem propriamente dita, tem-se a concretude do ambiente que a envolve. É a partir deste que Matias ganha suas feições, inescapável a realidade.

tarde anterior engolia umas-e-outras no botequim do Zé Pinto (...), 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...** (OLDI: 92).

Mais à frente propõe aos amigos expedição à área de prostituição da cidade – “Ilha”, sem atentar para o trabalho de parto da esposa Nazaré.

**E aí?, o povinho não se anima não?**, e (...) encerraram a questão e, doidos por um bloco-do-sujo, baixaram na Ilha, de onde, pós vermates, fernetes, são-rafaéis, coquinhos, camparis, martinis-doce, underbergues, catuaba-jurubebas, maravilhas-de-são-roque, rabos-de-galo e uísques nacionais, ovos coloridos e de-codorna, salames e queijos-prato, jilós cozidos e pés-de-galinha, azeitonas e coxinhas, emergiram na Avenida Astolfo Dutra, paralelepípedos e reco-recos. (OLDI: 93).

A lista enorme de aperitivos, surrealista na quantidade, “sem a estrutura verbal e adverbial que marcaria sua posição na paisagem da ação”, juntamente à cena anterior – suja – de botequim mambembe, é o resultado de uma operação que empobrece sintaticamente o texto para enriquecê-lo semanticamente (SCHØLLHAMMER, 2007: 73). Chega-se à realidade sensorial, de requinte concreto, isto é, não há saídas de leitura para além dos cheiros, objetos e sujeira invocados. Apostar nesse tipo de condução formal não necessariamente leva ao documentarismo, como facilmente pode-se ver nos trechos acima. A transfiguração artística está presente na amplificação, sem subterfúgios, da ruína.

Novamente, condições externas, como o “terno-gravata de segurança da Mappin”, descrito em “Era uma vez”, objetificam os sujeitos. Seguindo a arapuca estrutural que sorve as personagens, tais “coágulos insolúveis de realidade” (SCHØLLHAMMER, 2007: 72) são índices de classificação; em outras palavras, artifícios figurativos que no seu excesso e condição majoritária sobre demais caracterizações, confirmam o engajamento materialista do autor. É assim que por uma estante de livros, descrita em “Carta a uma jovem senhora”, o leitor, colado à perspectiva autoral, intelectualizada, vê-se próximo de Laura. O que os livros revelariam a respeito dessa personagem?

Na sala, uma estante, trinta e poucos livros, José Mauro de Vasconcelos e Jorge Amado, Harold Robbins e Sidney Sheldon, J.G de Araújo Jorge e Lobsang Rampa, Carlos Drummond de Andrade e Graciliano Ramos, Neymar de Barros e Padre Zezinho. “Você já leu isso tudo?”, perguntou, espantado, “Claro, né, eles não estão aí só de enfeite...”. Ela estava se preparando para ser alguém na vida. “Laurinha vai estudar advocacia, não vai ficar aqui comendo algodão que nem todo mundo não. Quero ela longe da fábrica!” (OLDI: 77).

Mesmo que já saibamos tratar-se de moradora de bairro de classe média baixa, “aglomeração de residências rigorosamente iguais” (OLDI: 77), o caráter heterogêneo e escolar da parca estante de livros parece não deixar dúvidas sobre as possibilidades muito limitadas de ascensão social, ainda que pelo estudo formal. É que nesse caso, como nos outros, não basta apenas a intenção e o esforço, mesmo que muito distantes da sujeira e degradação relatadas em “Zezé & Dinim”. É preciso atentar-se para “a imagem social da posição considerada e do futuro que se encontra aí objetivamente inscrito” (Cf. BOURDIEU, 2007 [1979]: 29). Em *O livro das impossibilidades* e em *Domingos sem Deus*, assim como em todo *Inferno provisório*, lê-se a média das disposições das classes sociais e não a redenção do caso único, da excepcionalidade às vezes tão exaltada que chega a ganhar ares de regra.

### ***Domingos sem Deus***

As travas à mudança social, sobretudo economicamente sistêmica, devem ter, pois, eficácia simbólica. Esta vai concretizar-se pelo que Michel de Certeau (1996 [1990]: 239) chama, em *A invenção do cotidiano*, de maquinaria da representação, que manteria os corpos submetidos a uma norma:

Deste ponto de vista, até as roupas podem passar por instrumentos, graças aos quais uma lei social se assegura dos corpos e de seus membros, regula-os e os exerce por mudanças de moda como em manobras militares. O automóvel, como um espartilho, também os molda e os conforma a um modelo postural. É um instrumento ortopédico e ortoprático. Os alimentos selecionados por tradições [e, necessário lembrar, imperativos econômicos] e vendidos nos mercados de uma sociedade modelam igualmente os corpos mediante a nutrição; impõem-lhes uma forma e um tônus que têm valor de uma carteira de identidade. Os óculos, o cigarro, os sapatos etc. refazem, à sua maneira, o “retrato físico”... (CERTEAU, 1996 [1990]: 240).

Levado por essas considerações, o intelectual francês chega a duas questões fundamentais que reafirmam a ordem do sistema capitalista dividido em classes, mas

igualmente sugerem uma resposta desordenadora, que, ainda dentro da simbologia corporal<sup>35</sup>, deve ser rapidamente reprimida.

Onde se acha o limite da maquinaria pela qual a sociedade se representa por gente viva e dela faz as suas representações? (...) Pois onde é que há e quando, algo do corpo que não seja escrito, feito, cultivado, identificado pelos instrumentos de uma simbólica social? Talvez, na fronteira extrema dessas escrituras incansáveis, ou furando-as com lapsos, exista somente o grito: ele escapa, escapa-lhes. Do primeiro grito até o último, alguma coisa de outro irrompe com ele, que seria sua diferença em face do corpo, uma diferença ora *in-fans* e mal educada, intolerável na criança, a pessoa possessa, o louco ou o doente – uma falta de “compostura”. (CERTEAU, 1996 [1990]: 240).

Luiz Ruffato nos diz dessa experiência assustadora de ordenamento corporal, onde prevalece a conservação e não a figura do *grito*, em uma das seis narrativas de *Domingos sem Deus*. “Sorte teve a Sandra”, breve história de uma migrante, conduz alta voltagem dessas cargas, por vezes invisíveis, de poder e cerceamento. Ainda menor de idade, Sandra é levada como doméstica para o Rio de Janeiro para trabalhar na casa onde moravam os filhos do doutor Prata, patriarca da família politicamente mais poderosa do universo ficcional ruffatiano. O destino migrante, por sorte, combinava com suas intenções: “Embora atirada às faldas de Cataguases, no engatinho da adolescência, arremedava-se carioca, caprichante no sotaque melodioso e sibilante e nos gestos despachados de ‘gente de cidade grande’” (DSD: 45).

Como escreve Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira (2013: 190) a respeito de outra narrativa da série, extensível ao drama de Sandra, o empenho maior é pela consecução das aparências, “porque são elas que garantem os lugares de proeminência e abrem os caminhos para os trânsitos com menor número de percalços”, independentemente de os esforços mostrarem-se quase sempre estéreis, presos que ficam à reprodução como se automática das classes. É porque as tentativas de agregação dos sujeitos “ao grupo dos detentores legítimos, ou seja, hereditários, da maneira adequada sem serem o produto das mesmas condições sociais” faz com que estes

---

<sup>35</sup> Ora, o corpo segue sendo a “única manifestação sensível da ‘pessoa’” (BOURDIEU, 2007 [1979]: 183).

encontrem-se confinados,

façam o que fizerem, na alternativa da hiperidentificação ansiosa ou do negativismo que, na própria revolta, confessa sua derrota: ou a conformidade de uma conduta “tomada de empréstimo”, cuja correção ou até mesmo hipercorreção lembra que ela *imita* e o que *macaqueia*, ou a afirmação ostensiva da diferença que é votada a aparecer como uma confissão da impotência a identificar-se. (BOURDIEU, 2007 [1979]: 91).

No caso de Sandra, não há revolta, e a tentativa é pela dissolução das diferenças entre ela, seu corpo, e a família Prata, identificada em um primeiro momento por Dona Diana, que trazia consigo “cheiro bom de povo rico”, além de ser “educadíssima por detrás dos óculos-escuros” (DSD: 46). As maneiras “adequadas” por vezes perseguidas pelos grupos subalternos, como se vê, transcendem o universo do consumo e não podem ser garantidas nem por aqueles que fazem fortuna; pertencem ao terreno das filiações hereditárias, de origem, capazes de exercer domínio (fascínio ou ódio) simbólico sobre os demais sujeitos.

Após engravidar no Rio de Janeiro, Sandra é demitida pelos Prata, regressa a Cataguases, onde delega o cuidado do rebento à família para novamente morar na capital fluminense. Lá, deixa-se levar por um “sujeito zona sul”, empregando-se em uma “boate chique de Ipanema” (DSD: 49). Veja-se que, ao contrário da concretude rítmica e palpável da já comentada *estética da enumeração*, passa-se, ainda no terreno simbólico, a classificações sociais difusas, filtradas pela subjetividade ingênua da protagonista, que, em espaço desconhecido, vive falso sentido de pertencimento de classe (ou ascensão). Como profissional do sexo, consegue alugar “um quarto-e-sala na Rua São Clemente, em Botafogo, o Cristo Redentor de esguelha, para deslembrar os antigos tempos de senzala”. Estabelecida, encanta-se pelos “olhos furta-cor”, diga-se claros<sup>36</sup>, de um suposto músico.

Carregou-o para o apartamentinho, presenteou-o com um cordãozinho de ouro -  
- que ele, envergonhado, se recusava a usar -, um violão Ovation, importado,  
um aparelho de som, discos, óculos-escuros, calças-lee, tênis All Star, enfim,

---

<sup>36</sup> Constata-se a diferença hierárquica, mantida até hoje, entre aqueles de olhos claros e a “senzala” moderna exemplificada pela “minúscula dependência-de-empregada, escura e embolorada, cama e guarda-roupa impressados” (DSD: 46) do apartamento dos Prata no Rio de Janeiro.

mal acostumou-o, apenas para ronronar, manhosa, em seus ouvidos” (DSD: 49).

Já o superlativo cordão de ouro denuncia o desajuste de gosto que, pode-se inferir, o amante não aceita usar por ser alheio a suas disposições sociais, canalizadas em grande parte, reafirma-se, para o vestuário. Logo o abismo entre Sandra e o amante vai-se abrindo, e ele “mais e mais exigente, impositivo, desdenhoso de seu jeito de falar, vestir, portar-se, **Cruz-credo, Sandra!, vê se toma jeito!**” (DSD: 50), alheia-se gradativamente até abandoná-la grávida roubando tudo que havia no apartamento.

Inadvertidamente prevalecem as aparências dentro do mesmo grupo social, seja por meio de produtos de consumo, seja por histórias, posturas ou entonações tornadas públicas, que se de imediato identificadas como frágil embuste pelas classes privilegiadas, no bairro operário de Sandra em Cataguases passariam como exemplo.

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. Alardeavam, o Ana Carra inteiro, que ela sim, tivera sorte, porque, ao invés de encafuar-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 desfilas pavã pela cidade... (DSD: 51).

A passagem, um tanto inverossímil, deve suscitar críticas quanto ao grau de ingenuidade atribuído por Ruffato às personagens que “invejam” o destino de Sandra. É que, como observado no segundo capítulo desta dissertação, há descolamento hierárquico entre personagens pobres e narrador, sendo este último instrumento de certa condescendência da instância autoral empática.

Como os trechos mostrados desvelam, há forte vezo *materialista* em todas as narrativas de *Inferno provisório*. Ressaltados os objetos, centrais na composição das cenas, habitualmente o motivo da ascensão social perpassa as narrativas. Nesse universo ficcional de migrantes marginalizados, onde, nos termos de Bourdieu (Cf. 2007 [1979]: 54-6), (quase) não há distância da necessidade, Ruffato encaminha seu texto em direção à concretude referencial, definidora e diferenciadora. Por certo, apenas às classes mais abastadas as coisas devem apresentar-se quase que sem importância, sendo a renda



cotidiana assegurada em patamares que permitem tal indiferença. Não aqui, onde a violência da carestia é concreta. Portanto, a escrita, levada ao desafio do índice urgente (Cf. SCHØLLHAMMER, 2007: 72), também circunscreve-se à certa poética material; que, bem vista, não nega a complexidade subjetiva das personagens, apesar de necessariamente reificar tal dinâmica. Veja-se o caso de “Outra fábula”, última narrativa da pentalogia. Depara-se novamente com o Luís Gustavo de “Era uma vez”, história analisada acima. Morador de São Paulo, o agora jornalista relembra o casamento fracassado e a última e malsucedida gravidez da ex-esposa.

Dois anos mais e irrompeu uma nova gravidez. Alertas, redobram as atenções (...). Cinco meses privaram com dores e hemorragias, urgentes passagens por pronto-socorros lotados e infectos, braços roxos de veias perfuradas, despenhadas olheiras, brancura de esgotamentos, até uma madrugada a camisola, os lençóis, o edredom, o colchão, o sonho, tudo empapar-se em sangue, extinto abruptamente em anestesia e pinças. Abalados, redemoinharam as discussões (...), um adjetivo suscita rancores incauterizados, um gesto incendeia acusações desvairadas (...). Culpados, atolavam as dívidas, festas de aniversário em bufês chiques, engenhocas eletrônicas, roupas de grife, carro zero-quilômetro, atrasadas as prestações do plano habitacional, estourados os cartões de crédito, rubras contas bancárias. Onze anos, a solidão a que haviam se condenado.

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 buscava esquecer. (DSD: 106).

O sonho empapa-se em sangue, assim como são rubras as contas bancárias. O alistamento das dores, ao lado do alistamento dos produtos de consumo a crédito, economicamente inviáveis ao casal, dizem da inseparabilidade entre sentimento e poder de compra; entre saúde psíquica e saúde econômica; dinheiro e estabilidade emocional. As milhares de pessoas ao lado de Luís Augusto são apenas massa (calções e camisetas numeradas); não há pertencimento orgânico à megalópole<sup>37</sup>, bem como urgia mudar-se do interior mineiro.

---

<sup>37</sup> “Corpos individuais que transitam pela cidade tornam-se cada vez mais desligados dos lugares em que se movem e das pessoas com quem convivem nesses espaços, desvalorizando-os por meio da locomoção

Seguindo o pensamento de Certeau (1996 [1990]: 241), o casal, endividado, seria refém de certa lei, ou o imperativo do consumo, que avança “sobre o corpo, um capital de encarnação, para assim se fazer crer e praticar”. Este imperativo, como se sabe, só produz seus praticantes, nos termos de Certeau, ao operar com *credibilidade discursiva*, fazendo com que a massa, crente, se desloque.

A economia liberal não é menos eficaz que o totalitarismo para efetuar essa articulação da lei pelos corpos. Ela procede apenas segundo outros métodos. Em vez de esmagar os grupos para marcá-los com o ferro único de um só poder, atomiza-os inicialmente e depois multiplica as redes estreitas dos intercâmbios que conformam unidades individuais às regras (ou às “modas”) dos contratos sócio-econômicos e culturais. Tanto neste como naquele caso, pode-se perguntar por que isso funciona. Que desejo ou que necessidade nos leva assim a fazer de nossos corpos os emblemas de uma lei identificadora? (CERTEAU, 1996 [1990]: 241).

Acertadamente, Certeau lembra das hipóteses que tentam responder a essa indagação mostrando “de outro modo a força dos laços que os instrumentos estabelecem entre nossas ‘naturezas’ infantis e as discursividades sociais”. Como “escrituras incansáveis” (CERTEAU, 1996 [1990]: 240), os corpos sofrem “a instrumentação de um sem-número de leis” e só se tornam socialmente críveis, isto é, *encarnados*, “graças à sua conformação a esses códigos”.

## **Direito público**

Contraposto à dinâmica simbólica erigida por Luiz Ruffato em *Inferno provisório*, é preciso atentar para o compromisso com a igualdade formal que tem levado sociedades capitalistas do ocidente a impor regras públicas de seguridade e isonomia no tratamento independentes de sexo, raça, orientação sexual, *status* social, religião ou outros atributos pessoais, como afirma Iris Young (2000 [1990]: 223) em *La justicia y la política de la diferencia*. Não é outro o caso brasileiro, onde é inafiançável

---

e perdendo a noção de destino compartilhado” (SENNET, 2008 [1994]: 326). Vê-se que não há razão comum capaz de transcender as crises individuais. À cidadania e luta política (destino participativo) prevalece o individualismo moderno e o conservadorismo institucional.

o crime de racismo. Tais imperativos do direito público levam ao refreamento das expressões discursivas do preconceito, mas são insuficientes no que tange à superação ideal de sua efetividade *prática*.

As representações artísticas, portanto, em seu caráter reflexivo minimamente distanciadas, se moralmente desassossegadas, surpreendem a convencionalidade de anteparos legais insuficientes<sup>38</sup>. É assim em *Inferno provisório*, onde o leitor observa os planos muitas vezes inconscientes e automáticos da violência social, que mesmo em casos de cumprimento da lei fazem com que as relações de opressão e privilégio sigam reproduzindo-se (Cf. YOUNG, 2000 [1990]: 225). Por isso, o espaço do corpo na poética ruffatiana pode tanto servir à explicitação dos meios sociais da personagem quanto dizer da impossibilidade de fugir a esses meios. Pratos “colorex” (OLDI: 133), mesas de “fórmica” (OLDI: 29), roupas “domingueiras” (DSD: 16), bolsas de “napa” (OLDI:147) etc. juntam-se a pernas “varizentas” (DSD: 20), corpos “exaustos” (DSD: 28), “rugas e pés-de-galinha e estrias e celulite” (DSD: 31) como em um composto único, objetos denotando vidas; vidas inscritas em objetos. Contudo, importante lembrar, por maior que seja a carga de determinismo nessas narrativas, não ocorre linearização estética “naturalista”, posto que há sempre, como visto ao longo deste trabalho, a interiorização empática do sofrimento pela linguagem, o que vai borrar qualquer tipo de contorno fotográfico e dificultar explicações sumárias.

---

<sup>38</sup> “Como é possível, por exemplo, que uma sociedade estabeleça em suas normas formais e em suas instituições públicas que as mulheres são tão competentes como os homens e que, para fins de trabalho profissional, deveriam ser tomadas por seus méritos, quando essa mesma sociedade produz e distribui massivamente revistas e filmes comercialmente exitosos que representam o abuso e a degradação da mulher em imagens que se supõem ser sexualmente estimulantes?” (YOUNG 2000 [1990]: 229; traduziu-se).

## CONCLUSÃO

No ensaio “Situação do escritor em 1947”, Jean Paul-Sartre identifica características narrativas próprias à geração de escritores franceses que começaram a publicar seus livros a partir de 1930, época de grande turbulência política internacional<sup>39</sup> que culminaria na Segunda Guerra. Há, segundo Sartre, notável diferença para as disposições literárias predecessoras deste momento histórico.

Os nossos antecessores escreviam para almas desocupadas, mas, para o público a que nos iríamos dirigir, as férias tinham terminado: era um público formado de homens da nossa espécie que, como nós, aguardavam a guerra e a morte. A esses leitores sem horas de lazer, incessantemente absorvidos por uma só preocupação, um único assunto podia interessar: era sobre a sua guerra, sobre a sua morte que tínhamos que escrever. Brutalmente reintegrados à história, éramos acuados a fazer uma literatura de historicidade. (SARTRE, 1999 [1947]: 159).

A paz do entre-guerras, artificial, chegara a seu fim e, com ele, singularizava-se a exigência de novas poéticas, capazes de lidar, sem apelo, como diria Albert Camus, com a condição humana. Antes, se uma “corrente predominante da literatura levava o escritor a demitir-se em face da sua obra” (SARTRE, 1999 [1947]: 155), agora, distanciar-se da matéria narrada seria “negar o seu próprio corpo, a sua historicidade e a irreversibilidade do tempo” (SARTRE, 1999 [1947]: 169). Frente à técnica “especialmente elaborada para relatar os eventos de uma vida individual no seio de uma sociedade estabilizada (...), registrar, descrever e explicar as flexões, os vetores, as involuções, a lenta desorganização de um sistema particular em meio a um universo em repouso”, as circunstâncias, pontua Sartre, exigiam do escritor o mergulho no próprio tempo e impediam o reconhecimento de suas divisas ou verdade.

No mundo estável do romance francês do pré-guerra, o autor, situado num ponto *gama* que representava o repouso absoluto, dispunha de parâmetros fixos para determinar os movimentos de suas personagens. Mas nós,

---

<sup>39</sup> “A partir de 1930, a crise mundial, o surgimento do nazismo, os acontecimentos na China, a guerra civil espanhola nos abriram os olhos; pareceu-nos que o chão ia faltar debaixo de nossos pés e, de súbito, *para nós também* começou a grande escamoteação histórica” (SARTRE, 1999 [1943]: 157).

embarcados num sistema em plena evolução, só podíamos conhecer movimentos relativos. (SARTRE, 1999 [1947]: 165).

Impossível não divisar nos argumentos febris do intelectual francês, mesmo que passados mais de sessenta anos, linha de raciocínio que coaduna, mesmo que em outro país, com a poética ora analisada de *Inferno provisório*. Prossegue Sartre (1999 [1947]: 166-167):

Os romances dos nossos antecessores relatavam os eventos no passado e a sucessão cronológica deixava entrever as relações lógicas e universais, as verdades eternas; as menores mudanças já estavam incluídas; o momento vivido nos era entregue já repensado. Dentro de dois séculos, essa técnica talvez convenha a um autor que decida escrever um romance histórico sobre a guerra de 1940. Mas nós, se viéssemos a refletir sobre os nossos escritos futuros, ficávamos persuadidos de que nenhuma arte seria verdadeiramente nossa se não restituísse aos fatos o seu frescor brutal, a sua ambiguidade, a sua imprevisibilidade.

Longe de se comparar aos horrores de uma guerra atômica, a profunda violência da iniquidade social brasileira é igualmente, no entanto, capaz de *situar* qualquer intenção autoral; não há escapatória aos textos brasileiros, ficcionais ou documentais, que não sua torção e deslocamento insolúveis. Atenta às modificações históricas, a ficção de Luiz Ruffato avança, com *Inferno provisório*, até a contemporaneidade. Nesse trajeto, elege empaticamente suas personagens inspirando-se na população pobre brasileira; é assim que a obra passa ao cerne da violência da divisão de classes. Certamente Ruffato opta por engajar-se, posicionar-se, situar-se, enfim, como demandava Sartre a seus colegas. Mas se há cunho “objetivante” na poética do escritor mineiro, como negativamente encontra-se referência (Cf. CHAGAS, 2011: 52), na situação brasileira tal e qual, fugir ao impasse que salta aos olhos cotidianamente, empenhar-se, no sentido oposto, pelo centramento da literatura em si mesma – espécie de beletrismo moderno – é também marcar posição.

Talvez, de fato, não haja possibilidade de saída plena à perspectiva da própria classe. Se, por um lado, ter nascido pobre levou Ruffato à escrita passional e exigente de sua classe, por outro, quando o autor percorre trajetória excepcional e escapa à média

de sua família e berço, tornando-se jornalista e intelectual literato, para só nesse ponto refluir sobre suas origens, já é possível perceber o travo da nova condição. Este revela-se, sobretudo, na condução formal *superior* que perpassa as narrativas de *Inferno provisório*. A *mimesis* de certa dicção mineira é engenhosa e não deixa dúvidas quanto a sua abertura ética; mas a coordenação que a torna possível em nenhum momento foge às mãos do autor, como é possível vê-la na figura, um tanto paternalista<sup>40</sup>, do único narrador da obra. Há a infiltração permanente de outras vozes e, com elas, espaços próprios, na trama generosa do discurso indireto livre; mas tal pluralidade é incapaz de dissolver o espaço do narrador (e, por trás dele, do autor), que sempre, como analisado ao longo desta dissertação, desvincula-se, afasta-se para melhor *mostrar* o que quer mostrar. Neste sentido, permanece o autor *situado*, mas, nos termos de Sartre, sua obra não coloca-se no mesmo patamar, isto é, em *situação*.

Uma vez *situados*, os únicos romances que poderíamos escrever eram romances de *situação*, sem narradores internos nem testemunhas oniscientes; em suma, se quiséssemos dar conta da nossa época [como é o intuito de Luiz Ruffato em *Inferno provisório*], devíamos fazer passar a técnica romanesca da mecânica newtoniana para a relatividade generalizada, povoando os nossos livros de consciências semilúcidas e semi-obscuras, dentre as quais talvez considerássemos algumas com mais simpatia do que outras, mas nenhuma teria um ponto de vista privilegiado sobre os acontecimentos, nem sobre si mesma. (SARTRE, 1999 [1947]: 166).

Para críticos mais fervorosos, a maneira um tanto visível de Ruffato conduzir suas personagens e conformar seus destinos pode até soar como “instrumentalização” da linguagem do outro, mas isto de modo algum ocorre depreciativamente. A saída à leitura crítica aqui esboçada sedimenta-se em matéria de proporção. Ao assumir a tarefa ambiciosa de contar a realidade brasileira por baixo, estima-se a profusão passional que deu origem à volumosa obra em cinco tomos, entretanto, se se é capaz de conduzir tal tarefa apenas por técnicas de fratura e revolvimento das tramas, deve-se, paralelamente, desconfiar da tessitura do texto; quer dizer, é hora, já amadurecidos – ambos, autor e texto –, de colocar-se em questão.

---

<sup>40</sup> Nesse ponto, recupera-se perspicaz indicação de Adorno (1982 [1970]: 16) em sua *Teoria estética*: “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade”.

Da mesma forma, sabe-se que não há crítica literária “pura”. E muito menos no Brasil, onde permanece a divisão clara entre as classes e onde o exercício intelectual, ainda que importante, está longe de ser prioritário caso abstenha-se do confronto político. John Carey (1993 [1991]), por exemplo, em seu estudo *Os intelectuais e as massas*, já havia demonstrado como a *intelligentsia* literária britânica reagira na virada do século XIX para o século XX à alfabetização em massa das classes populares, fechando o texto, por meio do hermetismo das novidades modernistas, aos não escolados na raridade de seu repertório. Já para Terry Eagleton (2006 [1983]; 2005 [2003]) o esforço tem sido demonstrar como a crítica literária, em conjunção com o fenômeno de seu estudo, tem amparado pressupostos políticos de reprodução da desigualdade social. Para pensar com um intelectual brasileiro, João Luiz Lafetá (2000 [1974]), em seu trabalho sobre a crítica de 1930 e o modernismo, reconheceu a inseparabilidade entre o dado estético e o dado ideológico de toda obra artística e de como, à revelia das reais intenções dos escritores do modernismo de cor local, havia por parte da crítica labilidade na chancela dos procedimentos estéticos empregados. A variação de julgamentos seguia as disposições ideológicas dos críticos, mais ou menos ligados às disposições dos escritores. Não basta, portanto, à crítica literária, na acepção dos quatro estudos sumarizados acima, apenas o louvor ou a condenação da matéria analisada, mas a tentativa de desvendamento dos subterrâneos ideológicos que vão determinar, dentro de quadros históricos específicos, as formas de narrar.

As teorias literárias não devem ser censuradas por serem políticas, mas sim por serem, em seu conjunto, disfarçada ou inconscientemente políticas; devem ser criticadas pela cegueira com que oferecem como verdades supostamente “técnicas”, “autoevidentes”, “científicas” ou “universais” doutrinas que um pouco de reflexão nos mostrará estarem relacionadas com, e reforçarem, os interesses específicos de grupos específicos de pessoas, em momentos específicos. (EAGLETON, 2006 [1983]: 295).

Isto posto, não há por parte deste trabalho a ilusão de transcender suas especificidades e a própria limitação do pesquisador. Espera-se apenas, junto com o restante da crítica, contribuir para o questionamento da obra francamente interessada de Luiz Ruffato; que tem resgatado a importância política da literatura brasileira e reatado seus nós com a sociedade. Mas é preciso continuar, e, para tanto, o próprio sentido

político da escrita do autor mineiro deve ser questionado, dado à complexidade social brasileira, que exige não só engajamento de sua arte como a perpétua negociação de seu espaço.



## BIBLIOGRAFIA

### Obras literárias

ANDRADE, Oswald de (2004 [1924]). *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo (Obras completas de Oswald de Andrade).

\_\_\_\_\_ (2007 [1933]). *Serafim Ponte Grande*. 9ª ed. São Paulo: Globo (Obras completas de Oswald de Andrade).

ANTÔNIO, João (2009 [1963]). *Malagueta, perus e bacanaço*. Prefácio de Antonio Candido. 4ª ed. rev. São Paulo: Cosac Naify.

\_\_\_\_\_ (2012 [1975]). “Leão de chácara”. In: \_\_\_\_\_. *Contos reunidos*. Apresentação de Rodrigo Lacerda. Ilustrações de Carlos Issa. São Paulo: Cosac Naify, p. 193-203.

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

\_\_\_\_\_ (2000). *(os sobreviventes)*. São Paulo: Boitempo.

\_\_\_\_\_ (2001). *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo.

\_\_\_\_\_ (2002). *As máscaras singulares*. São Paulo: Boitempo.

\_\_\_\_\_ (2005a). *Mamma, son tanto felice*, vol. 1 do *Inferno provisório*. Rio de Janeiro: Record.

\_\_\_\_\_ (2005b). *O mundo inimigo*, vol. 2 do *Inferno provisório*. Rio de Janeiro: Record.

\_\_\_\_\_ (2006a). *Vista parcial da noite*, vol. 3 do *Inferno provisório*. Rio de Janeiro: Record.

\_\_\_\_\_ (2007). *De mim já não se lembra*. São Paulo: Moderna.

\_\_\_\_\_ (2008). *O livro das impossibilidades*, vol. 4 do *Inferno provisório*. Rio de Janeiro: Record.

\_\_\_\_\_ (2011). *Domingos sem Deus*, vol. 5 do *Inferno provisório*. Rio de Janeiro: Record.

VERDE (1978 [1927-1928]). Revista mensal de arte e cultura. Cataguases: Verde Editora. Ano 1, n. 1-5, set. 1927 - jan. 1928. Edição facsimilar de 1978, patrocinada pela Metal Leve.

VERDE (1978 [1929]). Revista mensal de arte e cultura. Cataguases: Verde Editora. Ano 1, n. 1 (segunda fase), mai. 1929. Edição facsimilar de 1978, patrocinada pela Metal Leve.

### Obras teóricas

ADORNO, Theodor W. (1982 [1970]). *Teoria estética*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.

- ÂNGELO, Ivan (2000). Apresentação (“orelha”) a RUFFATO, Luiz. (*os sobreviventes*). São Paulo: Boitempo.
- ARENDT, Hannah (2009 [1958]). *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- AURBACH, Erich (1994 [1946]). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva.
- BAKHTIN, Mikhail (2010a [1975]). “O discurso no romance”. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 6. ed. São Paulo: Editora Unesp / Hucitec, p. 71-210.
- \_\_\_\_\_ (2010b [1975]). “Da Pré-História do Discurso Romanesco”. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 6ª ed. São Paulo: Editora Unesp / Hucitec, p. 363-396.
- \_\_\_\_\_ (2010c [1975]). “Epos e Romance”. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 6ª ed. São Paulo: Editora Unesp / Hucitec, p. 397-428.
- BARTHES, Roland (2003 [1977]). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. de Marcia Valeria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes.
- BETHENCOURT, Francisco; CURTO, Diogo Ramada (1989). “Nota de apresentação”. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BOURDIEU, Pierre (1989). *O poder simbólico*. Trad. de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- \_\_\_\_\_ (2007 [1979]). *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk.
- BRITO, Fausto. “O deslocamento da população brasileira para as metrópoles”. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 20, n. 57, p. 221-236. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142006000200017&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000200017&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 06 jan. 2014.
- BUENO, Raquel Illescas (2008). “Romance modernista, romance pós-moderno: uma análise de casos”. In: Congresso Internacional da ABRALIC, 11, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC; USP. 1 e-book. Disponível em <[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/021/RAQUEL\\_BUENO.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/021/RAQUEL_BUENO.pdf)>. Acesso em 11 mai. 2013.
- CANDIDO, Antonio (1989). *A Educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_ (2012 [1996]). “Na noite enxovalhada”. In: ANTÔNIO, João. *Contos reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, p. 577-582.
- CAREY, John (1993 [1991]). *Os intelectuais e as massas*. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: Ars Poetica.
- CARPEAUX, Otto Maria (2012 [1959]). *As tendências contemporâneas por Carpeaux*. São Paulo: Leya (História da literatura ocidental; v. 10).

- CASTRO, Márcia Carrano (2012). *A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato*. Rio de Janeiro. 227 p. Tese (doutorado em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.
- CERTEAU, Michel de (1996 [1990]). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- CHAGAS, Pedro Dolabela (2011). “Após a nacionalidade: história do romance e produção romanesca no Brasil e na América Latina”. In: *estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 38, p. 41-59.
- CHAUI, Marilena (2006). *Simulacro e poder*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- CONSTANTINO, Núncia Santoro de (2010). “Viajantes italianos: imigração, saúde e cidadania”. Oriundi.net, Brasil, Itália. Artigo. Disponível em: <<http://oriundi.net/site/oriundi.php?menu=categdet&id=15131>>. Acesso em: 18 jul. 2012.
- CORPAS, Danielle (2008). “Romance em pedaços (*os sobreviventes*)”. In: Congresso Internacional da ABRALIC, 11, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC; USP. 1 e-book. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simpósios/pdf/040/DANIELLE\\_CORPAS.pdf](http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simpósios/pdf/040/DANIELLE_CORPAS.pdf)>. Acesso em: 05 dez. 2013.
- \_\_\_\_\_ (2009). “De boas intenções o inferno está cheio”. In: *Revista Cerrados*, Brasília, v. 18, n. 28, p. 16-36. Disponível em: <<http://www.telunb.com.br/revistacerrados/index.php/revistacerrados/article/view/119/91>>. Acesso em: 08 set. 2011.
- CURY, Maria Zilda Ferreira (2007). “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, p. 107-118.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2002). “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 20. Brasília, p. 33-77.
- \_\_\_\_\_ (2005). “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26. Brasília, p. 13-71.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte / Rio de Janeiro: Editora da Uerj.
- DELGADO, Gabriel Estides (2012). “Migração e fatalismo em *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato”. In: BASTOS, Alcmeno et al. (Org.) *Fórum de literatura brasileira contemporânea*, v. 8. Rio de Janeiro: UFRJ / Baluarte, p. 31-43. Disponível em: <<http://forumdeliteratura.com.br/index.php/artigos/art-edicao-8>>. Acesso em: 12 mai. 2013.
- \_\_\_\_\_ (2013). “O depoimento como forma: biografia em *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato”. In: Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea – Fórum dos Estudantes, n. 2, Brasília. *Anais...* Brasília: GELBC; UnB, p. 64-78. Disponível em:

<[http://www.gelbc.com.br/pdf\\_anais\\_forum\\_estudantes/gabriel\\_delgado.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_anais_forum_estudantes/gabriel_delgado.pdf)>. Acesso em: 05 dez. 2013.

- EAGLETON, Terry (2006 [1983]). *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (2005 [2003]). *Depois da teoria*. Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Trad. de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely (2010 [2005]). *Micropolítica: cartografias do desejo*. 10ª ed. Petrópolis: Vozes.
- GOFFMAN, Erving (2009 [1959]). *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. de Maria Célia Santos Raposo. 17. ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- HOSSNE, Andrea Saad (2007). “Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras 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, p. 18-42.
- LACERDA, Rodrigo (2012). “Ele está de volta”. In: ANTÔNIO, João. *Contos reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, p. 13-40.
- LAFETÁ, João Luiz (2000 [1974]). *1930: a crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.
- LIMA, Luiz Costa (1981). “Representação social e *mimesis*”. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 216-236.
- LEHNEN, Leila (2007). “Os não-espços da metrópole: espaço urbano e violência social 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, p. 77-91.
- LUKÁCS, Georg (2009 [1916]). *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre a forma da grande épica*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.
- OLIVEIRA, Marcos Vinícius Ferreira de (2013). *Tecido em ruínas: fabricação e corrosão das Cataguases no Inferno provisório* de Luiz Ruffato. São Paulo: Intermeios; Cataguases, MG: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de (2007). “Eles eram tantos corações, corpos, consciências”. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, p. 146-154.
- PARDO, Carmen Villarino (2007). “*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, p. 155-187.

- RICCIARDI, Giovanni (2007). “Pedras para um mosaico”. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, p. 48-52.
- ROLLEMBERG, Denise (1999). *Entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record.
- ROSENFELD, Anatol (1973). “Reflexões sobre o romance moderno”. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto: ensaios*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva; Brasília, INL.
- RUFFATO, Luiz (2006b). *Literatura com um projeto: entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda*. 10 mar. 2006. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br/artigos/literatura-com-um-projeto>>. Acesso em: 08 set. 2011.
- \_\_\_\_\_ (2009 [2002]). *Os Ases de Cataguases: uma história dos primórdios do Modernismo*. 2. ed. Cataguases, MG: Instituto Francisca de Souza Peixoto.
- \_\_\_\_\_ (2010). “O reescritor”. In: PELLANDA, Luís Henrique (Org.). *As melhores entrevistas do rascunho*. Vol. 1. Porto Alegre: Arquipélago Editorial.
- SAID, Edward (2003 [2001]). “Reflexões sobre o exílio”. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras.
- SARTRE, Jean-Paul (2005 [1947]). “Sobre *O som e a fúria*: a temporalidade em Faulkner”. In: \_\_\_\_\_. *Situações I: críticas literárias*. Trad. de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_ (1999 [1947]). “Situação do escritor em 1947”. In: \_\_\_\_\_. *Que é a literatura?* Trad. de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_ (1997 [1943]). *O ser e o nada*. Ensaio de Ontologia Fenomenológica. Trad. e notas de Paulo Perdigão. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- SENNET, Richard (2008 [1994]). *Carne e pedra*. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso.
- YOUNG, Iris Marion (2000 [1990]). *La Justicia y la política de la diferencia*. Trad. de Silvina Álvarez. Madrid: Cátedra.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert (2006). “Estereótipo, realismo e luta por representação”. In: \_\_\_\_\_. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, p. 261-312.