

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A “HISTÓRIA A CONTRAPELO” NO PAINEL ROMANESCO DE  
*INFERNO PROVISÓRIO*: DA FÁBULA DA MIGRAÇÃO  
À FÁBULA DO (DES)ENRAIZAMENTO**

**LUCIANE FIGUEIREDO POKULAT**

**PORTO ALEGRE**

**2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS APLICADOS:  
LITERATURA, ENSINO E ESCRITA CRIATIVA**

**A “HISTÓRIA A CONTRAPELO” NO PAINEL ROMANESCO DE  
*INFERNO PROVISÓRIO*: DA FÁBULA DA MIGRAÇÃO  
À FÁBULA DO (DES)ENRAIZAMENTO**

Versão final da Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a conclusão do Doutorado em Literatura Brasileira.

**LUCIANE FIGUEIREDO POKULAT**

**ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup>. DRA. GÍNIA MARIA GOMES**

**PORTO ALEGRE**

**14 de março de 2016**

## CIP - Catalogação na Publicação

Pokulat, Luciane Figueiredo

A "história a contrapelo" no painel romanesco de Inferno provisório: da fábula da migração à fábula do (des)enraizamento / Luciane Figueiredo Pokulat. -- 2016.

239 f.

Orientadora: Gínia Maria Gomes.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Literatura brasileira. 2. Romance contemporâneo. 3. Luiz Ruffato. 4. Inferno provisório. I. Gomes, Gínia Maria, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

- À professora orientadora Gínia Maria Gomes, que acolheu uma desconhecida vinda do interior do estado para candidatar-se a uma vaga de doutorado, acreditando simplesmente na palavra empenhada de responsabilidade, agradeço pela confiança depositada, pelos bons momentos das aulas sobre o romance contemporâneo, pelas oportunidades de encontro com o escritor Luiz Ruffato, pela acolhida e sobretudo pela amizade dispensada.

- Ao professor Antônio Marcos Vieira Sanseverino, pelas aulas de excelência, pelas indicações precisas na defesa do projeto e por ter aceitado participar da banca final dessa tese.

- À professora Maria Tereza Amodeo, pelos importantes comentários e sugestões tecidos no exame de qualificação e pela generosidade de ter aceito o convite para participar do momento final da tese, tendo a paciência de ler novamente o trabalho.

- Ao professor Fernando Villarraga Eslava, pelos comentários originados de sua leitura atenta de cada uma das duzentas páginas do trabalho de qualificação.

- Ao professor Miguel Rettenmaier, por aceitar o convite para a banca final dessa tese.

- A Lizandro Carlos Calegari, professor e colega que sabe como poucos compartilhar sua sapiência, pelos bons conselhos e pelas excelentes contribuições acadêmicas.

- À direção e aos colegas do CAFW/UFSM – hoje IF Farroupilha/*Campus* Frederico Westphalen – pela permissão para meu afastamento integral para o doutorado e sobretudo pela torcida para o término do processo.

- À Glauciane, colega com quem compartilhei a trajetória do doutorado desde os corredores da UFRGS até a sala *vip* da Ouro e Prata, pela amizade e cumplicidade, pela orientação geográfica, pela ajuda nos estudos e pelos momentos de terapia no *skype*.

- Ao meu marido, aos filhos Maitê, Maurinho e Mariah, e à minha mãe por me permitirem a dedicação aos estudos e por me desafiarem constantemente a utilizar os conhecimentos acadêmicos no entendimento das diferenças e no gerenciamento dos conflitos.

- À Maitê, por ter assumido a organização do lar, ter cuidado da minha vida pessoal e aceitado inclusive exercer o papel de mãe sem ser, ajudando na criação da pequena Mariah, que se intrometeu nessa história tornando tudo imensamente mais flexível e mais divertido.

- Aos amigos, parentes e vizinhos, pela ajuda e pela torcida de que tudo termine bem na esperança de poderem me visitar sem culpa.

- Um agradecimento especial a Ana Lúcia Rodrigues Guterra, Prof<sup>ª</sup>. Ana Paula Teixeira Porto e Prof<sup>ª</sup>. Luana Teixeira Porto, pessoas amigas que tiveram um significado importante para mim nesse momento de minha formação acadêmica.

## RESUMO

O objetivo desta tese é apresentar uma leitura do projeto literário de Luiz Ruffato, intitulado *Inferno provisório*, considerando o conjunto dos cinco romances como uma “história a contrapelo” conforme o conceito proposto por Walter Benjamin. Nossa pesquisa se preocupa em realizar uma reflexão sobre o contexto histórico e social representado na obra do autor mineiro, investigando o que Ruffato seleciona para figurar em sua pentalogia e como ele a organiza formalmente. Pretendemos, além de situar o trabalho de Ruffato na literatura brasileira contemporânea, apontar *Inferno provisório* como um romance peculiar na ficção nacional produzida no século XXI em virtude da história narrada e da forma empregada. Nesse sentido, nossa pauta é investigar como o autor utiliza a estética do fragmento na montagem de um painel romanesco e a que ele alude em sua versão a contrapelo da história da modernização nacional na qual valoriza a perspectiva dos trabalhadores brasileiros representados em geral como sujeitos migrantes que se deslocam em busca de empregos. Nessa leitura crítica, é posta em evidência a versão da história olhada sob a perspectiva do fracasso do projeto modernizador percebido por meio da problemática resultante dos deslocamentos geográficos que provocam a dissolução dos laços com a origem e promovem alterações identitárias sentidas na forma do não pertencimento e do desenraizamento. Temas como migração, identidade, modernização e seus desdobramentos perpassam as análises dos romances da pentalogia.

**PALAVRAS-CHAVE:** História a contrapelo. Migração. Romance. *Inferno provisório*. Luiz Ruffato.

## ABSTRACT

This dissertation aims at presenting a reading proposal departing from Luiz Ruffato's literary project entitled *Inferno provisório*, considering all the five novels as a "history against the grain" according to Walter Benjamin's concept of history. The research is concerned to conduct a reflection on the historical and social context depicted in the author's works, investigating what Ruffato selects to figure in his pentalogy and how he organizes it formally. Besides situating Ruffato's work inside the contemporary Brazilian literature, we intend to point out *Inferno provisório* as a specific novel in the national fiction produced in the XXI<sup>st</sup> century due to both the way the story is narrated and the form being adopted by the author. In this sense, our goal is to investigate how the author uses the aesthetics of fragments in the montage of a romanesque panel and to what he alludes in his version against the grain of history of national modernization in which he values the perspective of Brazilian workers represented generally as migrants who move in search of jobs. In this critical reading, it is emphasized the version of history considering the failure perspective of the modernization project realized through the resulting problem of geographical displacement which causes the dissolution of ties with the origin and promotes identity changes experienced in the form of not belonging and the uprooting. Issues such as migration, identity, modernization, and its consequences permeate the analysis of Ruffato's pentalogy.

**Keywords:** History against the grain. Migration. Novel. *Inferno provisório*. Luiz Ruffato.

## RESUMEN

El objetivo de esta tesis es presentar una lectura del proyecto literario de Luiz Ruffato, titulado *Inferno provisório*, teniendo en cuenta el conjunto de las cinco novelas como una “historia a contrapelo” como el concepto propuesto por Walter Benjamin. Nuestra investigación se centra en llevar a cabo una reflexión sobre el contexto histórico y social representado en la obra del autor minero, investigando lo que Ruffato selecciona para representar en su pentalogía y como él la organiza formalmente. Tenemos la intención, además de situar el trabajo de Ruffato en la literatura brasileña contemporánea, apuntar *Inferno provisório* como una novela peculiar en la ficción nacional producida en el siglo XXI en virtud de la historia narrada y de la forma empleada. En este sentido, nuestra pauta es investigar cómo el autor utiliza la estética del fragmento en la montaje de un panel romanesco y la que él alude en su versión a contrapelo de la historia de la modernización nacional en la cual valoriza la perspectiva de los trabajadores brasileños representados en general como sujetos migrantes que se movimientan en la búsqueda de empleos. En esta lectura crítica, se pone en evidencia la versión de la historia mirada bajo a la perspectiva del fracaso del proyecto modernizador percibido a través de la problemática resultante de los desplazamientos geográficos que provocan la disolución de los vínculos con el origen y promoven cambios de identidad experimentado en forma de no pertenecimiento y del desarraigo. Temas como la migración, identidad, modernización y sus desarrollos trascienden el análisis de las novelas de la pentalogía.

**PALABRAS-CLAVE:** Historia a contrapelo. Migración. Novela. *Inferno provisório*. Luiz Ruffato.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>08</b>
<b>1 O LUGAR DE LUIZ RUFFATO NA FICÇÃO BRASILEIRA DO SÉCULO XXI ...</b>	<b>19</b>
1.1 A ficção brasileira contemporânea: trajetórias e tendências .....	19
1.2 O trabalho de Luiz Ruffato: um destaque na literatura brasileira do século XXI .....	33
1.3 <i>Inferno provisório</i> : um romance peculiar na ficção nacional .....	44
<b>2 UM ROMANCE AOS PEDAÇOS OU OS PEDAÇOS DE UM ROMANCE: UM OLHAR SOBRE A FORMA DE <i>INFERNO PROVISÓRIO</i> .....</b>	<b>49</b>
2.1 A fragmentação formal: um aspecto do romance moderno .....	50
2.2 Um painel romanesco: a forma estética do projeto literário de Ruffato .....	58
2.3 A estética do fragmento e a (des)montagem do painel romanesco .....	64
<b>3 A “HISTÓRIA A CONTRAPELO” EM <i>INFERNO PROVISÓRIO</i>: MIGRAÇÃO, MODERNIZAÇÃO E IDENTIDADE NA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DE UM BRASIL MODERNO .....</b>	<b>80</b>
3.1 O sonho do migrante em <i>Mamma, son tanto felice</i> : as motivações dos deslocamentos geográficos .....	82
3.2 A migração e a formação de um Brasil moderno em <i>O mundo inimigo</i> : uma reflexão sobre a urbanização das margens .....	110
3.3 Efeitos colaterais do progresso em <i>Vista parcial da noite</i> : a imobilidade dos sobreviventes das margens .....	145
3.4 As possibilidades encontradas na urbe em <i>O livro das impossibilidades</i> : dos deslocamentos territoriais aos deslocamentos identitários .....	167
3.5 O drama do sujeito migrante em <i>Domingos sem Deus</i> : o (não)pertencimento e o (des)enraizamento .....	189
<b>4 DA FÁBULA DA MIGRAÇÃO À FÁBULA DO (DES)ENRAIZAMENTO: NOTAS SOBRE O PAINEL ROMANESCO DE LUIZ RUFFATO.....</b>	<b>207</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>221</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>228</b>



## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nas últimas décadas do século XX e nas primeiras do século XXI, vêm se acentuando os impactos de uma era de transformações aceleradas que se evidenciam no âmbito social, político, econômico e cultural. Sob a égide do progresso e em virtude do fenômeno da globalização, estamos imersos em um mundo que se comunica, se informa e se desloca com mais facilidade e com maior rapidez. Passamos, rapidamente, de um tempo em que as formas de comunicação eram mais lentas para outro em que é possível – embora isso não seja um direito de todos de forma igualitária – comunicar-se simultânea e instantaneamente com praticamente qualquer espaço do globo e a qualquer momento. As informações, antes concentradas em espaços nobres, tornaram-se abundantes e de acesso mais facilitado, embora sujeitas ao descarte com a mesma rapidez com que circulam, devido ao seu precoce envelhecimento. A evolução tecnológica otimizou os meios de transportes, permitindo deslocamentos geográficos mais rápidos e com maior constância e disponibilizou o modo virtual como uma nova forma de deslocamento no tempo e no espaço. Ademais, saímos da sociedade de produção para a sociedade de consumo e fomos invadidos por uma infinidade de imagens eletrônicas e cibernéticas oriundas da evolução tecnológica. Atualmente, o rádio se alimenta da instantaneidade, o jornal se nutre de uma avalanche de informações, a televisão exerce o fascínio com belas imagens e transmissões ao vivo e a internet oferece tudo isso acompanhada ainda pelas possibilidades interativas em tempo real e pelas atualizações rápidas e constantes, modificando de vez os conceitos de tempo e espaço.

Zygmunt Bauman (2001) usa o termo “modernidade líquida” para se referir a esse mundo inconstante e extremamente móvel, no qual estar em movimento não é mais uma escolha e sim um requisito indispensável. O sociólogo utiliza-se de uma particularidade dos fluidos – a inconstância e a mobilidade – como metáforas para designar a era em que vivemos afetada por mudanças no terreno das relações sociais, da ciência, da filosofia, da educação, da moral e da economia. Nesse sentido, o homem que vive no século XXI precisa, como parte integrante dessa sociedade, ajustar-se à era dos rápidos e constantes deslocamentos, do consumo exacerbado, da abundância de imagens e de informações, adaptando-se ao ritmo acelerado da época. As mudanças, às quais o homem moderno está exposto e deve conformar-se de forma lenta ou instantaneamente, modificam seus hábitos e desestabilizam conceitos que até então se mostravam mais sólidos e menos abaláveis. A mistura dessas transformações nos

vários âmbitos compõe o panorama da contemporaneidade e é desse contexto histórico-social que emerge a arte literária das primeiras décadas do século XXI.

O texto da presente tese resulta de um interesse pessoal em ler, conhecer e pensar a ficção brasileira produzida no contexto descrito, a fim de, pela produção literária, aproximarmos-nos da sociedade contemporânea para refletirmos sobre nós mesmos, sobre o outro e sobre nossas relações nesse tempo de tamanhas mudanças. Considerando os preceitos do crítico Antonio Candido<sup>1</sup> (2000) no que diz respeito à relação da literatura com a sociedade e partindo da premissa de que a literatura lê a sociedade ao mesmo tempo em que a sociedade pode se ver e se (re)fazer pela literatura, entendemos que as representações literárias contemporâneas devem ser pesquisadas. Um dos motivos para isso seria a finalidade de conhecermos, pela literatura, um pouco mais dessa sociedade da era líquido moderna, já que, como seres históricos e sociais, é nela que vivemos e com ela que interagimos. Sabemos, entretanto, que estudar a contemporaneidade nos coloca frente a um problema que é a falta de distanciamento do objeto a ser analisado. Esse fato pode nos levar ao estabelecimento de juízos de valor sobre uma obra ou escritor que o tempo, seja em um futuro próximo ou a longo prazo, se encarregará de ratificar, refutar ou simplesmente ignorar.

Assim, aventurar-se no estudo da ficção brasileira contemporânea requer consciência de que a proximidade com o objeto de estudo – e algumas vezes até mesmo com o escritor – acaba por interferir na leitura e análise do texto, o que não quer dizer, de modo algum, que tais estudos não sejam legítimos. O crítico Flávio Carneiro (2005, p. 32) adverte: “é bom lembrar que falar do presente é tarefa delicada”, pois a história tradicional ensinou que é preciso distanciamento do fato para analisá-lo com “imparcialidade”. No entanto, a partir da década de 1970, “novos historiadores têm defendido posição contrária: é preciso ler o contemporâneo de dentro mesmo do contemporâneo” (CARNEIRO, 2005, p. 32-33). Devemos estar alerta, todavia, para o fato de que isso demanda uma nova metodologia de leitura, obrigando o crítico ou historiador a conviver constantemente com a dúvida, com a provisoriedade e com a instabilidade. Perigos à parte, nossa pesquisa inicia a partir de uma primeira curiosidade que gravita em torno de saber quais seriam as principais representações literárias que estariam merecendo o esforço artístico do escritor brasileiro nesse espaço globalizado, estreitado pela aceleração do tempo, marcado pela abundância de informações e

---

<sup>1</sup> Estou me referindo aqui especialmente às relações estabelecidas no clássico *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. O livro, publicado por Antonio Candido em 1965, é uma reunião de oito ensaios, sendo que uma de suas grandes contribuições foi a de situar a figura do leitor como parte de uma realidade social e histórica, revelando-o como um dos alicerces da construção do fenômeno literário. O livro apresenta também o argumento de que uma obra literária é gerada por uma necessidade do artista de desempenhar um papel efetivo na sociedade, sendo, por isso, um diálogo entre criador e público.

de imagens e gerador da sociedade de consumo, e como elas estariam sendo narradas. Dito de forma mais objetiva: nosso interesse é investigar o que se narra e como se narra na era líquido-moderna da contemporaneidade.

Creio não ser possível iniciar qualquer reflexão em torno da literatura brasileira contemporânea sem o questionamento sobre o que é, afinal, esse contemporâneo. O filósofo Giorgio Agamben (2009, p. 58) ocupou-se recentemente na busca de respostas para essa questão e, para isso, recuperou a leitura que Roland Barthes realizou de “Considerações intempestivas”, de Nietzsche, da qual resultou o entendimento de que o verdadeiro contemporâneo é um intempestivo, ou seja, não é aquele que se identifica com o seu tempo, ou com ele se sintoniza plenamente, mas sim aquele que é capaz de captá-lo e enxergá-lo. Percebendo a contemporaneidade como uma relação singular com o próprio tempo, aproximando-se, mas também distanciando-se dele, Agamben (2009, p. 59) entende que “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela”. Na mesma linha de raciocínio do filósofo, o crítico literário Karl Erik Schøllhammer ([2009] 2011, p. 10) amplia o debate com foco específico sobre a ficção brasileira do atual momento, apontando que, por se sentir em descompasso e não se identificar com tal tempo, o verdadeiro contemporâneo cria um ângulo de onde é possível expressá-lo: “a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente que se afastam de sua lógica”.

Ainda na esteira do filósofo, Schøllhammer (2011, p. 10) complementa que ser contemporâneo “é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir”. Para Agamben (2009, p. 72), não basta, entretanto, ao contemporâneo, apenas perceber a sombra do presente, apreendendo a sua luz resolva. Ele precisa ser capaz de dividir e interpolar o tempo, transformando-o e colocando-o em relação com os outros tempos para ler nele, de forma inovadora, a história e encontrar-se com ela segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode deixar de responder. Para o filósofo, é como se a luz invisível que é o escuro do presente projetasse a sua sombra sobre o passado, o qual, tocado por esse fecho de sombra, pudesse adquirir a capacidade de responder às trevas do agora. Agamben (2009, p. 72) aproxima esse seu pensamento ao de Walter Benjamin, quando este “escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento da sua história”. De acordo

com Benjamin (2012), um acontecimento só se torna um fato histórico depois de um certo afastamento no tempo. Tal apontamento evidencia a grande importância do resgate do passado, já que nele residem esperanças efetivas de realizações que não foram apontadas em outra época e o historiador que levar isso em consideração passará a valorizar o “tempo de agora” não apenas com o intuito de identificar os breves instantes que se ligam a um passado, mas com o propósito de interromper a linha contínua dessa história, ou seja, com a intenção de quebrar a coluna vertebral da história no tempo presente.

Partindo desses pressupostos, é possível inferirmos que ser contemporâneo exige um grau de comprometimento e um diálogo com o tempo presente, a fim de que possamos entendê-lo para então aceitá-lo, refutá-lo ou modificá-lo, sem jamais, entretanto, assumir uma posição de indiferença frente a esse presente. Ser contemporâneo, nessa perspectiva, exige um posicionamento, tanto por parte do leitor, após a simples leitura de um texto com suas provocações, quanto por parte do escritor, cujo posicionamento é revelado pelas escolhas que podem ser da temática, do emprego formal, da seleção das personagens, do narrador, do ponto de vista, do suporte escolhido para a produção do texto ou do emprego de quaisquer outros recursos técnicos ou tecnológicos. Em suma, falar de contemporaneidade é um assunto complexo que pela abrangência do tema pode levar a inúmeros caminhos de investigação. No caso de nosso estudo sobre a ficção nacional contemporânea, cujo intuito inicial seria verificar as principais temáticas, estilos, autores e representações literárias da ficção brasileira da entrada do século XXI, deparamo-nos com um romance amplamente consagrado pela crítica e com um escritor que, com certa rapidez, ganha visibilidade nos espaços de leitura e cultura brasileiras. Trata-se do escritor mineiro Luiz Ruffato e de seu primeiro romance *Eles eram muitos cavalos*, publicado em 2001.

A publicação do romance de estilo fragmentário, constituído por uma mistura de setenta fragmentos dos mais diversos gêneros que numa espécie de colagem é uma tentativa de compor a metrópole e narrar um dia *da e na* cidade de São Paulo, causou impacto imediato no campo literário brasileiro. O romance recebeu inúmeras resenhas nos principais jornais do país, obteve prêmios importantes e provocou o olhar da crítica especializada, sendo objeto de estudo inclusive fora do Brasil. Apenas como um exemplo disso, podemos citar o livro *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2007), organizado por Marguerite Itamar Harrison, que reúne quinze ensaios de estudiosos do Brasil e do exterior sobre o referido romance. A pluralidade de perspectivas e os diferentes recortes e enquadramentos teóricos desses artigos bastam para nos dar uma noção da riqueza literária da obra em questão. O sucesso de público e crítica de tal romance permitiu que outras

produções do autor viessem à tona, assim como possibilitou a publicização das intenções do escritor que revelou um desejo seu de executar um projeto literário composto por um conjunto de cinco romances com o título de *Inferno provisório*, obra que se constitui o centro de nossa investigação no presente trabalho.

A pentalogia foi selecionada como *corpus* dessa pesquisa no intuito de que sua leitura contribua para termos uma melhor compreensão do tempo e da sociedade em que vivemos e por que assim vivemos. Dito isso, convém explicar que após o lançamento de seu primeiro romance em 2001, Ruffato entendeu que chegara a hora de executar o projeto que sempre manteve como meta profissional. O autor afirma que ao escrever *Eles eram muitos cavalos* havia almejado uma representação do “agora” e tal romance seria uma resposta para a pergunta “onde estamos?”. Já com *Inferno provisório*, ele objetivava responder a pergunta “como chegamos onde estamos?”, sendo que, para isso, faz a retomada de um importante período histórico brasileiro: a modernização nacional, processo alavancado pela industrialização do país e que acaba suscitando o crescimento das cidades e provocando grandes fluxos migratórios.

No romance de consagração do escritor mineiro há uma epígrafe que diz “Eles eram muitos cavalos, mas ninguém mais sabe os seus nomes, sua pelagem, sua origem...”, cujos versos foram retirados de uma passagem de *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Os “cavalos” anônimos e de origem desconhecida a que o autor se refere são as personagens por ele criadas para habitarem e comporem o cenário contemporâneo da metrópole brasileira representada em *Eles eram muitos cavalos* (2001). Sensibilizado pela São Paulo que vê na entrada do século XXI, Ruffato decide narrá-la e ao representar um determinado dia da metrópole, ele abre uma reflexão em torno de quem são e como vivem; de onde vêm e para onde vão esses “cavalos” da urbe. Essa São Paulo representada é o espaço para todo e qualquer tipo de desenraizamento – social, familiar, existencial – sofrido por aqueles que, na busca do sonho de melhores lugares para habitarem, também arcam com perdas que vão desde a substituição da paisagem, dos sons, cheiros e gostos do local de origem até a perda de laços familiares, relações afetivas e valores culturais. Esses “cavalos” que tentam sobreviver mais um dia, a qualquer custo, nas grandes cidades, conferem o ritmo alucinado da sociedade contemporânea mergulhada em sua marcha rumo ao progresso. As pelagens que se misturam na metrópole simbolizam os diferentes sujeitos que dividem um mesmo espaço, falam uma mesma língua, perseguem basicamente os mesmos objetivos, mas que, indiferentes a isso, são estranhos entre si.

*Inferno provisório* é uma oportunidade para pensarmos sobre a origem desses “cavalos” e, quiçá, sobre seus rumos, abrindo uma reflexão sobre as urgências do contemporâneo. Composta por *Mamma son tanto felice* (Inferno provisório I) (2005), *O mundo inimigo* (Inferno provisório II) (2005), *Vista Parcial da Noite* (Inferno provisório III) (2006), *O livro das impossibilidades* (Inferno provisório IV) (2008) e *Domingos sem Deus* (Inferno provisório V) (2011), a série literária trata, segundo o próprio Ruffato, de uma reflexão sobre a formação e a evolução do proletariado brasileiro, a partir da década de 1950, quando tem início a profunda mudança do perfil socioeconômico do país que, em apenas cinquenta anos, passa de uma sociedade agrária para uma sociedade pós-industrial. As personagens selecionadas para comporem o universo ficcional da pentalogia provêm da classe média baixa e são representantes dos trabalhadores brasileiros – figuras que aos olhos do escritor são muitas vezes exploradas de maneira rasa ou sob olhar paternalista. Elas são o centro de narrativas que têm como pano de fundo o contexto histórico de um país em franco processo de modernização, no qual se intensifica o processo migratório.

Considerando o propósito do autor de revisitar a história do país e refletir sobre o projeto modernizador do ponto de vista dos trabalhadores que fazem parte dessa história, nossa leitura se dá no sentido de investigarmos em que medida Ruffato realiza uma construção literária focalizando o lado avesso de um Brasil que se moderniza. Dessa maneira, são basicamente dois os objetivos que alicerçam nossa pesquisa. Um deles consiste em verificar o plano do conteúdo do romance, ou seja, investigar como o projeto modernizador brasileiro afetou as subjetividades e os cotidianos dos sujeitos, em geral migrantes, representados em *Inferno provisório*. O outro diz respeito à investigação da forma estética empregada pelo autor para montar uma versão da história da modernização nacional.

Conforme Ruffato afirma em *Ofício da Palavra* (2014, p. 18-19), quando decidiu ser escritor, ele tinha bem claro para si o universo que desejava abordar; contudo, a forma que usaria para narrá-lo era ainda algo indefinido. O empreendimento ficou em suspenso por algum tempo, a fim de que ele desse conta de resolver a problemática que julgava essencial para a montagem do projeto literário: aliar a forma ao conteúdo, de maneira que uma não traísse a outra. Nesse sentido, um ponto que merece destaque na construção do projeto estético diz respeito a questões teóricas que envolvem a arquitetura e a execução do mesmo, já que Ruffato se dedicou amplamente a observações sobre o conteúdo (o que escrever) sem deixar de pesquisar a forma adequada (como escrever). Esse fator certamente contribuiu para a extensão e profundidade da obra que, pela singularidade da forma, pela qualidade estética e pela inovação do autor em contar uma versão às avessas da história oficial valorizando uma

voz cuja ausência fora detectada no conjunto das obras da literatura brasileira, nos mostra que estamos diante de uma narrativa peculiar da ficção nacional.

A série literária retoma linhas de pesquisa abertas pelo romance modernista brasileiro nas décadas de 1920 e 1930, como as experimentações de Oswald de Andrade e a narrativa social nordestina de Graciliano Ramos, e dialoga com as conquistas da literatura nacional nos anos 1970. Confere, assim, um sentido diverso ao romance social brasileiro, recuperando sua tradição, ao passo que a reelabora pelo emprego de novos recursos de linguagem. Estamos frente a um autor que mobiliza técnicas narrativas comumente empregadas na ficção moderna, como a pluralidade de vozes narrativas, a não-linearidade de enredo, a fragmentação, a transição entre gêneros literários e a recusa às formas naturalistas, optando pelo emprego de um novo realismo, com a novidade de utilizar de maneira criativa a tipologia gráfica e a diagramação. Ruffato apresenta uma prosa que redimensiona o significado das novidades formais, segundo uma perspectiva política e desmistificadora sedenta por compreender e representar, aos olhos de hoje, a tragédia social brasileira.

*Inferno provisório* nos permite várias possibilidades de abordagens e, para restringir o vasto campo de alternativas de investigação que a narrativa oferece, nosso recorte é feito pautado na fortuna crítica existente sobre o autor em questão. Nosso parâmetro se estabelece tendo como eixo balizador a internet, a qual, ao mesmo tempo em que nos permite o acesso ao banco de dados de teses e dissertações da Capes, também nos oportuniza contato com uma ferramenta tecnológica bastante popular na era da informática: o *facebook*. O escritor Luiz Ruffato autorizou a organização de uma página de *facebook*<sup>2</sup> de acesso livre a qualquer internauta, a qual tem como principal objetivo oferecer informações sobre a produção e a recepção da obra do autor mineiro, bem como sobre a movimentação do escritor nos espaços de cultura por onde transita. Foi dessa fonte de informação popular que extraímos a informação de que havia, até o final do ano de 2015, um conjunto de treze teses e vinte e cinco dissertações finalizadas envolvendo a ficção de Ruffato<sup>3</sup>. Esses trabalhos foram realizados nas mais variadas universidades do país que vão desde o estado do Rio de Janeiro (11 trabalhos), Minas Gerais (10), Rio Grande do Sul (5), Distrito Federal (4), Santa Catarina (2), São Paulo (2), Mato Grosso do Sul (1), Paraná (1) e adentram também o espaço estrangeiro com trabalhos acadêmicos na França (1) e na Itália (1).

<sup>2</sup> O endereço eletrônico do *facebook* de Luiz Ruffato é <https://www.facebook.com/luizruffato/info>.

<sup>3</sup> A lista completa dos autores, títulos, data e local de defesa dessas teses e dissertações encontram-se nos anexos dessa pesquisa.

Do conjunto das teses e dissertações – considerando aqui o rol exposto no *facebook* do escritor, é bom esclarecer –, há pesquisas que envolvem o romance-relato *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), o romance epistolar *De mim já nem se lembra* (2007), o romance-instalação *Eles eram muitos cavalos* (2001) e a série literária *Inferno provisório* (2005-2011), sendo que a maioria dos trabalhos tem como *corpus* o romance de consagração de Ruffato – apenas para ilustrar, dez dessas pesquisas acadêmicas fazem alusão a *Eles eram muitos cavalos* já em seus títulos. Embora seja visível que grande parte das pesquisas se refira ao primeiro romance de Ruffato – seja como estudo da obra individualmente, seja como estudo comparativo entre ela e outras linguagens ou entre ela e outras obras literárias –, percebemos, em nossa investigação, que o projeto literário do autor também tem despertado interesse nos pesquisadores. Nos trabalhos pertinentes ao recorte estabelecido, nos deparamos com a denominação *Inferno provisório* inscrita em sete títulos dessas teses e dissertações e constatamos que outras pesquisas, mesmo que não façam referência à pentalogia no título, fazem menção a ela ou abordam alguma(s) narrativa(s) ou algum(ns) romance(s) da série literária em seus estudos.

Uma investigação mais apurada nos mostrou que seis pesquisas se dedicaram, até o momento, à análise do conjunto completo de *Inferno provisório*. Esse é o caso das teses intituladas *A Ruína e a Máscara: as contradições da modernização conservadora em Inferno Provisório, de Luiz Ruffato*, de Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira (2011); *Uma fábula no compasso da História: estudo para Inferno Provisório em seis atos*, de Francismar Ramírez Barreto (2012); *Migrações geográficas e textuais em Inferno Provisório, de Luiz Ruffato*, de Marcelo Antonio Ribas Hauck (2013); *O desmanche em Inferno provisório*, de Wellington Augusto da Silva (2013) e *Inferno provisório: representação do Brasil fora da ordem e do progresso*, de Rosana Côrrea Lobo (2014) e da dissertação *A negociação social do espaço em Inferno provisório, de Luiz Ruffato*, de Gabriel Estides Delgado (2014).

Considerando a complexidade do romance de Ruffato e partindo do pressuposto de que existe espaço para ampliar a fortuna crítica a respeito do conjunto dos cinco volumes do projeto literário, pois há ainda muito a se discutir sobre ele e sua relação com a sociedade, queremos inserir nossa pesquisa no rol desses estudos que se dedicaram a uma leitura sobre a pentalogia em sua totalidade. Dessa forma, a presente tese pretende apresentar uma leitura da série literária sob a perspectiva sócio-histórica, pois partimos da premissa de que *Inferno provisório* nos oferece elementos para uma reflexão sobre um importante momento histórico nacional narrado pelo lado avesso, formando uma espécie de “história a contrapelo”, nos



termos benjaminianos.<sup>4</sup> Pensar o lado avesso da história, aliás, remontando fatos com novos olhares, dando voz a atores tradicionalmente emudecidos tem sido, nos parece, uma das tendências da ficção brasileira contemporânea e, a nosso ver, é nesse sentido que se alinha a narrativa de Ruffato quando organiza histórias independentes e autônomas entre si distribuídas em cinco romances, igualmente autônomos, que se interligam para formar um painel romanesco na tentativa de estabelecer as relações entre o presente e o passado de um país que se modernizou e se urbanizou rapidamente.

Conforme a concepção de história de Walter Benjamin (2012), o historiador materialista deveria procurar uma nova forma de narrar a história diferente daquela feita pelo historicismo cujo fio condutor era a narrativa causal e linear comprometida apenas com a visão dos vencedores. O filósofo alemão propunha que o materialista histórico se ocupasse com o “tempo de agora”, porque somente este é capaz de resumir todos os momentos do passado e concentrar a tradição dos oprimidos que teria de surgir como uma força redentora no tempo presente. Benjamin entende que o passado contém o presente e pode ser tomado como um material explosivo prestes a ser detonado a qualquer momento por uma faísca qualquer provinda do tempo presente. Dessa forma, o instante de agora é de extrema importância para que o historiador procure nos lampejos do passado uma nova forma de narrar o presente e, se o historiador optar por uma outra perspectiva que seja diferente da tradição e narrar também o ponto de vista dos vencidos da história, teremos, então, de forma efetiva, uma nova versão para um mesmo fato ou acontecimento histórico.

Partir do tempo de agora para capturar no passado os lampejos de um tempo que pode ser reconstruído sob um novo olhar parece ter sido o método empregado por Ruffato na construção de seu projeto estético. Ainda no final do século XX, na condição de jornalista, mas já imbuído do espírito criativo típico do escritor, Ruffato andava pelos mais variados lugares da metrópole de São Paulo, a fim de observá-la, impregnando-se dela de todas as formas: pelo que via e ouvia; pelos cheiros e pelos gostos; pelo que tocava e sentia. Isso acontecia na medida em que ele transitava pelos locais da metrópole brasileira – ruas, rodoviárias, estações de trem, aeroportos, igrejas, praças, etc. – recolhendo todo tipo de material que julgava fazer parte do cenário metropolitano. Esse movimento de catador de lixo,

---

<sup>4</sup> A expressão “escovar a história a contrapelo” foi cunhada por Walter Benjamin, quando em 1940, expunha o seu descontentamento em relação aos acontecimentos do período pelo qual passava a Europa. Quando se dava o início da Segunda Guerra Mundial, o pensador alemão, desiludido e pessimista, argumentava, em tom profético, que a onda de progresso crescente e promissor do mundo industrial culminaria em uma terrível catástrofe para a humanidade. Benjamin criticava o historicismo alemão, acusando-o de conservador porque se mostrava comprometido apenas com a visão das classes dominantes e propunha um novo conceito de história: aquele escrito do ponto de vista dos vencidos, que teria a tarefa de “escovar a história a contrapelo”, para permitir o acesso ao lado avesso e deixar emergir dela a barbárie forjada com o nome de progresso.

de cenas e de conversas, que lembra o trapeiro de Baudelaire<sup>5</sup>, provê o artista mineiro de matéria social retirada da realidade, o que vai servir de base para o seu primeiro romance.

É de posse desse material recolhido e imbuído de uma necessidade sua em denunciar uma sociedade hierárquica e desigual que o escritor mineiro, na entrada do século XXI, vai estampar a sociedade brasileira contemporânea – a sociedade da informação, da imagem e do consumo – em *Eles eram muitos cavalos*, livro que, segundo o autor lhe deu a compreensão de como deveria montar efetivamente o projeto literário mantido como meta profissional. É preciso esclarecer que *Eles eram muitos cavalos* não faz parte de *Inferno provisório*, todavia, é difícil falarmos deste sem nos referirmos àquele, pois, se o primeiro romance do autor foi a resposta para a pergunta “onde estamos?” e traduz uma imagem do “agora”, a pentalogia serve para responder à indagação “como chegamos onde estamos?” e remexe com o nosso passado, contribuindo para nos colocar frente a uma versão desconhecida da história de nosso país. Assim, é sob a perspectiva de uma galeria de personagens que se deslocam pelo ambiente agrário, industrial e cosmopolita que o autor proporciona uma reflexão sobre as transformações ocorridas no Brasil, a partir de 1950 até o início do século XXI, abarcando o período no qual se desenvolve com maior intensidade o processo da modernização nacional.

Na intenção de nos inserirmos nessa discussão, apresentamos a nossa leitura da pentalogia que constitui a presente tese aqui organizada em quatro capítulos. No primeiro capítulo, apresentamos um painel da ficção brasileira contemporânea onde figuram alguns aspectos importantes em relação às tendências temáticas e formais da prosa nacional que surgem nessa era líquido-moderna. O objetivo de tal capítulo é pensar o lugar de Luiz Ruffato e de seu projeto literário nesse cenário. No segundo capítulo, nossa preocupação é realizar uma reflexão em torno da forma estética empregada pelo autor mineiro na montagem do que aqui chamamos de painel romanesco. A fim de observarmos o emprego da estética do fragmento na construção do projeto literário, realizamos uma espécie de (des)montagem desse painel, verificando a forma de construção do tempo, espaço, personagem, enredo e narrador no projeto estético, dentre outras técnicas formais empregadas por Ruffato. No terceiro e mais longo dos capítulos da tese, nosso objetivo é apresentar as análises dos cinco romances da saga repleta de histórias de personagens que, com seus sonhos, seus dramas e seus deslocamentos, representam os migrantes da nação brasileira. É seguramente mais de uma

---

<sup>5</sup> Sobre os trapeiros, o poeta francês do século XIX fala: “Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 1989, p. 78).

centena de personagens trabalhadores que desfilam pelas histórias do painel romanesco – homens, mulheres, jovens, velhos, casados, solteiros, separados, aposentados –, representando o universo vivido pelos anônimos da história. Considerando que a temática principal dos cinco romances é a migração, para fins de análise, são feitos alguns recortes, os quais abarcam desde os deslocamentos geográficos até os deslocamentos de ordem identitária.

O que induz um sujeito à migração, por que se desloca e em busca de que está a personagem migrante representada é o fio condutor das análises do romance *Mamma, son tanto felice*. Buscamos investigar, na subjetividade e no cotidiano das personagens, as causas dos deslocamentos de sujeitos que abandonam suas origens e aventuram-se no desconhecido quando se deslocam geograficamente. Já o romance *O mundo inimigo* é motivo para uma reflexão sobre o processo da urbanização do país impulsionado pela migração em massa do campo para a cidade, fenômeno que vai acarretar na criação de espaços precários de habitação como o Beco do Zé Pinto. Tal romance é motivo para refletirmos, sob um novo ângulo, a respeito da forma como o Brasil se modernizou. O romance *Vista parcial da noite*, por sua vez, permite uma reflexão sobre os efeitos colaterais do progresso, considerando os sobreviventes da margem e o “refúgio humano” como uma consequência do projeto modernizador. Em *O livro das impossibilidades*, quando as personagens migrantes já estão em contato com a urbe, é possível verificarmos que deslocamentos espaciais promovem deslocamentos identitários que culminam em questões desestabilizadoras do sujeito como a sensação do não pertencimento e do desenraizamento. E, por fim, *Domingos sem Deus* possibilita uma reflexão sobre o drama desses sujeitos migrantes que ao mesmo tempo em que já possuem a consciência da impossibilidade de retorno às origens, sentem a necessidade do enraizamento e precisam encontrar alternativas para preencher essa carência da alma.

O capítulo final desta tese alude a uma possível leitura da pentalogia como um romance peculiar da ficção brasileira tanto pela forma empregada como pelo conteúdo abordado. A referida leitura trata de questões de deslocamentos geográficos sem deixar de perpassar os deslocamentos da ordem identitária. A série literária é referida por nós como um romance peculiar visto que os trabalhadores de classe média baixa de nosso país são os anônimos da história do Brasil que viveram o processo da modernização nacional, relacionando-se menos com as *benesses* do que com as agruras do projeto modernizador e, somente na entrada do século XXI, encontram pelas mãos criativas de Luiz Ruffato o espaço para serem representadas em toda a sua potencialidade.

# **1 O LUGAR DE LUIZ RUFFATO (1961) NA FICÇÃO BRASILEIRA DO SÉCULO XXI**

É ponto de convergência entre a crítica brasileira o traço fértil, múltiplo e híbrido que caracteriza a narrativa nacional do momento. Tentar estabelecer aspectos capazes de aglutinar estilos, temáticas, obras ou autores é tarefa sisifista, visto que, por um lado, não há, na contemporaneidade, sinais de grupos unidos por projetos comuns capazes de delinear traços marcantes de uma determinada geração; e, por outro, como se trata de uma obra produzida por escritores vivos, as opções estilísticas e temáticas estão em constante mutação e podem adquirir novos contornos ao longo da produção dos literatos. Dessa digressão, é possível uma simples constatação: o que hoje pode parecer um aspecto definidor ou uma tendência recorrente da narrativa brasileira poderá, em um curto espaço de tempo, seguir outros rumos face a novas produções e/ou a novos olhares da crítica.

Ciente, pois, de que falar do presente é tarefa delicada em virtude dos futuros desdobramentos, o objetivo desse capítulo é investigar os caminhos trilhados pela ficção nacional dita contemporânea, no que diz respeito a temáticas, estilos, obras e autores recorrentes na narrativa brasileira produzida na contemporaneidade. Pretendemos destacar elementos culturais importantes do atual período histórico, sublinhando a vertente que concilia literatura e crítica social como uma tendência que perdura ao longo da história da literatura brasileira, ganha adeptos a cada geração e que recebe, no início do século XXI, mais uma obra de denúncia social: o projeto literário criado pelo escritor mineiro Luiz Ruffato. Para pensarmos sobre isso, nos pautamos nos estudos críticos de Beatriz Resende, Flávio Carneiro, Helena Bonito Pereira, Jaime Ginzburg, Karl Erik Schøllhammer, Manuel da Costa Pinto, Regina Dalcastagnè, Regina Zilberman e Tânia Pellegrini, dentre outros.

## **1.1 A ficção brasileira contemporânea: trajetórias e tendências**

São inúmeras as tentativas da crítica para identificar as principais características da ficção brasileira que adentra as primeiras décadas do século XXI. A tarefa é complexa e, à primeira vista, parece não ser possível estabelecer marcos conclusivos colocando em relevo o tempo das possibilidades, do movimento contínuo e das rápidas e incessantes transformações típicas da era líquido-moderna que ora se vive. Palavras como “diversidade”, “multiplicidade” ou “transitório” perpassam o debate, numa demonstração da liquidez do terreno no qual está

alicerçada a sociedade contemporânea. Karl Erik Schøllhammer ([2009] 2011), com o intuito de observar o que acontece de significativo na ficção brasileira, registra as continuidades e especialmente as rupturas produzidas pelos escritores contemporâneos, organizando um breve mapeamento da literatura nacional. Ao realizar um percurso histórico que nos ajuda a compreender o atual momento da produção literária, o crítico constata uma ruptura com a obrigatoriedade dos tradicionais elos de ligação entre a literatura e a busca por uma identidade nacional:

Há quinze anos, Heloisa Buarque de Holanda anunciava o encerramento do ciclo nacional da literatura brasileira, em favor de um interesse crescente pela realidade urbana e de uma perspectiva internacional globalizada que, já na década de 1980, começava a ampliar as fronteiras e permitir aos escritores tratar de questões de fronteira e de espaço, sem a camisa de força das determinações de identidade nacional. Para Heloisa, a principal tendência da literatura das últimas décadas do século XX podia ser vista no modo como esta se apropriava do cenário urbano e, especialmente, das grandes cidades. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 21-22)

Conforme vimos, a preocupação com uma literatura ligada exclusivamente à identidade nacional dava lugar, ainda nas últimas décadas do século XX, a uma produção preocupada com a realidade urbana. A metrópole tornava-se referência para os autores relatarem a realidade social, retratando a forma de vida nessas cidades, focalizando especialmente suas consequências como a miséria humana, o crime e a violência. Isso estaria em sintonia com o conturbado desenvolvimento demográfico do país que, em um período de apenas cinquenta anos, deixava de ser um país rural para se tornar uma nação onde quase 80% da população concentrava-se em áreas urbanas e nas grandes cidades.

Ora, se até meados dos anos 1950 o Brasil era um país rural, é perfeitamente compreensível que se mantivesse também um imaginário rural com as narrativas nacionais preocupadas em representar esse universo. Ademais, se mesmo com a renovação de 1922 ainda houvesse uma preocupação com uma identidade nacional, as décadas de 1930-40 já se encarregavam de mostrar um romance regionalista buscando “no chão da terra batida do latifúndio patriarcal uma explicação para as distorções e um remédio para os males da modernização” (PINTO, 2010, p. 83), sendo que, quando essa modernização entrava em rota de naufrágio e a problemática da realidade urbana eclodia, naturalmente a urbanização entrava em cena e passava a ser tratada pelo imaginário nacional. Para Manuel da Costa Pinto (2010, p. 83), a “urbanização do imaginário da literatura é um fenômeno recente, porém irreversível”, com a problemática realidade urbana e a nova condição do sujeito moderno passando a ser o *habitat* predominante na literatura brasileira a partir de 1960.

Assim, a década de 1960 pode ser indicada como o marco do início da prosa urbana arraigada na realidade social das grandes cidades que tem como um dos maiores expoentes Rubem Fonseca com sua produção iniciada a partir de 1963. A prosa de Fonseca – reconhecida em seu “brutalismo” ou “realismo feroz”<sup>6</sup> – se caracterizava pelo surgimento do tema da violência social cometida tanto entre bandidos, como prostitutas, policiais corruptos ou mendigos, e retratava a realidade marginal das grandes cidades não sem tentar revelar também a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. O resultado disso foi a criação de um novo estilo para a narrativa brasileira:

Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo –, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas também de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular “realismo cruel”. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 25)

Rubem Fonseca, no Rio de Janeiro, e seu companheiro e precursor Dalton Trevisan, em Curitiba, inauguravam uma nova vertente na narrativa nacional e, seguidos por Ignácio Loyola Brandão, Roberto Drummond, Sérgio Sant’Anna, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, tentavam desnudar uma crueza humana inédita até aquele momento na literatura brasileira. Com isso, a vida na cidade, em especial nas suas margens, passava a oferecer uma nova possibilidade para a revitalização do realismo na prosa nacional ao lado do tema da violência que em virtude de sua extrema irrepresentabilidade desafiava os esforços poéticos dos escritores, surgindo uma nova imagem literária da realidade social brasileira:

Na prosa de Fonseca, a cidade não mais se oferecia como universo regido pela justiça ou pela racionalidade do espaço público, mas como realidade dividida, na qual a cisão simbólica, que antes se registrava entre ‘campo’ e ‘cidade’, agora se delineava entre a ‘cidade oficial’ e a ‘cidade marginal’, como analisado por Zuenir Ventura no seu livro *Cidade partida*, sobre o crime organizado e o desenvolvimento urbano no Rio de Janeiro de 1994. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 28)

Já a década de 1970 – conhecida pela década dos contistas em virtude da prevalência de tal gênero durante o período –, exigia dos escritores uma expressão estética que conseguisse lidar com a situação política e social do regime autoritário da época. Para Silviano Santiago (2002, p. 14), o escritor brasileiro teve de enfrentar, após o Golpe de 1964, uma escolha fundamental: ou seguia a corrente latino-americana em direção ao estilo do

---

<sup>6</sup> Termos usados, respectivamente, por Alfredo Bosi (1988) e por Antonio Candido (1987), a fim de definir a violência e a crueldade que permeavam a prosa de Rubem Fonseca. Candido (1987, p. 212-213) afirmava que o “realismo feroz” se faz melhor nas narrativas em primeira pessoa, quando “a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade de seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada”.

realismo mágico e alegórico, ou retornava aos problemas estilísticos não resolvidos pelo realismo social e já problematizados no romance de 1930. Santiago, porém, deixa claro que em comum às duas vertentes reinava o compromisso temático com uma crítica social e política contra qualquer tipo de autoritarismo. Em acordo com Santiago, Schøllhammer (2011, p. 23) ratifica que essa resistência se estabelecia não somente contra um governo antidemocrático, mas também em consequência “da promoção de uma sociedade industrial avançada, do liberalismo globalizado sob os princípios do capitalismo selvagem como norma para o progresso da nação e do bem-estar dos cidadãos”. O resultado é que, como consequência do momento pelo qual passava o país, novamente confirmava-se a opção histórica da literatura pelo realismo, e a prosa pós-golpe das décadas de 1960 e 1970 ficava marcada pela vocação política, ignorando a dramatização das questões universais e utópicas, os temas nacionais clássicos e o otimismo futurista do projeto modernista dos anos 1920.

Com a democratização ocorrida em meados de 1980, a literatura encontrou novos rumos sendo denominada pela crítica como literatura “pós-moderna”. Surgiram romances representando uma reescrita da memória nacional da perspectiva de uma historiografia metaficcional pós-moderna, com escritores retornando aos temas da nação, da história brasileira e da identidade cultural de forma irreverente. É importante ressaltar que os romancistas dessa década não estavam em busca da identidade nacional como no Romantismo ou no Modernismo, pois o que estava em pauta era diagnosticar uma situação ou questionar a verdade de coisas do cotidiano. Ao que parece, o romance das décadas de 1980 continuava querendo revelar a realidade do país, assim como os romancistas da década de 1970 queriam. Por isso, o herói desses romances, quando não marginalizado, tornava-se o anti-herói que muitas vezes zoomórfico na década de 1970, “é, nos anos 80 e 90, um humanoide vulnerável, vagando como o país, em dúvidas existenciais” (SILVERMAN, 2000, p. 429).

A perda de determinação e de rumo das personagens da década de 1980, aliás, prevaleceria como característica da década de 1990 em narrativas que mostram o indivíduo “como um tipo de fantoche, envolvido em situações que flertam com o inumano [nas quais] personagens dessubjetivados são levados por forças desconhecidas da fatalidade ou da coincidência, o que resulta num profundo questionamento existencial.” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 33). Por outro lado, a produção literária da década de 1990 se caracterizava em sua preferência pelo miniconto, pela prosa curta e formas de escritas instantâneas utilizadas como herança dos escritores da década de 1970, às quais, os autores da Geração 90 aliavam os recursos das novas tecnologias da computação e as possibilidades oriundas da internet.

Essa geração foi muito bem representada em dois livros de contos organizados por Nelson de Oliveira – *Geração 90 - manuscritos de computador* (2001) e *Geração 90 - os transgressores* (2003) – em virtude da pluralidade de estilos, temas e autores presentes nas coletâneas. Entretanto, a coesão entre os autores da referida geração limitou-se apenas pela afinidade de preocupações, pois não havia proposta estética em comum e após sua participação nessas coletâneas, cada escritor seguiu seu próprio rumo. Dessa forma, o traço que melhor caracterizaria essa literatura finissecular, conforme Schøllhammer (2011, p. 37), seria “o convívio entre a continuação de elementos específicos, que teriam emergido nas décadas anteriores, e uma retomada inovadora de certas formas e temas da década de 1970” como a permanência do realismo regionalista, a intensificação do hibridismo literário e a continuidade da produção de Rubem Fonseca, escritor considerado um dos modelos literários para as novas gerações de romancistas.

Ao investigarmos como a crítica brasileira do século XXI se posiciona frente à ficção contemporânea, percebemos um pensamento estabelecido em relação ao contemporâneo erigido em duas frentes: uma, de ordem filosófica, tão bem definida por Agamben (2009), para quem o autor contemporâneo é aquele que não se afina completamente com o seu tempo; e outra de ordem temporal, cuja delimitação diverge entre os especialistas ficando a cargo de cada pesquisador ou grupo estabelecer, a seu modo, os recortes no tempo cronológico, prevalecendo assim os critérios subjetivos de escolhas individuais. Alguns determinam como contemporânea, em sua pesquisa, a produção literária a partir da década de 1950 em diante; outros, de 1960 até nossos dias; outros, partem da década de 1970; alguns, levam em conta as publicações a partir da década de 1990; e outros, ainda, consideram, para suas pesquisas, apenas as publicações datadas a partir da entrada do século XXI.<sup>7</sup>

No entanto, independentemente dessa divergência para delimitar qual seria o período contemporâneo, há alguns pontos de convergência entre a crítica como o fato de as produções literárias terem se multiplicado vertiginosamente e de estarmos vivendo um momento eclético no que diz respeito à predominância do gênero. Conforme Flávio Carneiro (2005, p. 310), ao contrário de outros momentos da história da criação literária – como nos anos 1920, com a

---

<sup>7</sup> Os autores e obras a que aqui me refiro são os livros *Literatura brasileira hoje* (2004), de Manuel da Costa Pinto; *No país do presente* (2005), de Flávio Carneiro; *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), de Beatriz Resende; e *Ficção brasileira contemporânea* (2009), de Karl Erik Schøllhammer. Além desses compêndios, há outras fontes capazes de apontar obras e autores capazes de compor o sistema literário da narrativa nacional do final do século XX e início do século XXI como os livros que reúnem ensaios críticos de diversos pesquisadores. Destes, destaco os livros organizados por Helena Bonito C. Pereira intitulados *Ficção brasileira no século XXI* (2009), *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI* (2011) e *Ficção brasileira no século XXI: terceiras leituras* (2013), e o livro organizado por Regina Dalcastagnè intitulado *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na narrativa brasileira contemporânea* (2008).



predominância da poesia; nos anos 1930, do romance; ou ainda nos anos 1970, com o conto –, dos anos 1990 até aqui não houve privilégio de um ou outro gênero e o que se vê é a convivência de todos, o que contribui para evidenciar o traço que melhor tem definido a prosa brasileira das primeiras décadas do século XXI: a sua diversidade. Esse aspecto, aliás, é reiterado pela crítica Beatriz Resende (2008), para quem a *fertilidade*, a *qualidade dos textos* e a *multiplicidade* são as três grandes evidências da ficção brasileira do atual momento.

Resende (2008) contraria aquilo que se alardeia com frequência de que há poucos leitores, que o livro vende pouco, que cada vez se lê menos, ao constatar que atualmente se publica muito, novos escritores e editoras surgem com profusão e se comenta e se consome mais literatura. Para a pesquisadora, dessa fertilidade surgem textos de qualidade percebida pela experimentação inovadora, pela escrita cuidadosa, pelo uso variado da sintaxe e por uma erudição inesperada, mesmo nos autores muito jovens. Isso pode ser fruto das oportunidades oferecidas pelas oficinas de criação literária quando grandes nomes ensinam suas técnicas para os aspirantes a escritores, fato bastante comum nesse início de século. Além do mais, com o advento da internet, jovens escritores encontram novas alternativas para receber suas produções sem esperar pela consagração da academia ou do mercado, o que colabora para o grande número de publicações.

Como consequência dessa fertilidade e das novas aberturas editoriais, a ficção contemporânea pode ser reconhecida, de acordo com Resende (2008), em sua *multiplicidade*, a qual pode ser conferida pelas inúmeras possibilidades reveladas na linguagem, nos formatos, na relação com o leitor, no aumento do número de escritores, de publicações e de editoras. Vale destacar ainda a existência dos novos suportes que permitem a criação literária produzida não apenas de forma impressa ou oral, mas também, na era da informatização e da internet, no formato de *blogs*, *sites*, *e-books* e outros recursos possibilitados pela comunicação informatizada. Isso sem falar da descentralização do local de produção da literatura que hoje, além do tradicional eixo Rio-São Paulo, também apresenta produções de excelência oriundas de vários lugares do Brasil. Schøllhammer (2011) também reconhece essa fertilidade ao denominar a Geração 00 – o grupo que iniciou sua produção a partir do ano 2000 – como uma “metamorfose ambulante”. Para o crítico, essa geração ainda não ganhou um perfil claro, pois nenhum grupo se identificou para escrever um manifesto ou levantar alguma bandeira identificatória, por isso, ele assume que “seria pretensioso demais querer analisar e mapear aqui o conjunto completo dos autores que estrearam nos últimos anos, e mais pretensioso ainda seria uni-los por algumas poucas características de conteúdo ou de estilo” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 147).

Todavia, em seu painel da ficção contemporânea no qual dá preferência às obras mais recentes com pouca fortuna crítica e a escritores que tivessem como perspectiva a compreensão da história atual como descontinuidade, Schøllhammer (2011) aponta algumas tendências comuns da prosa nacional. Uma delas é a abertura do mercado impresso com o barateamento dos custos e as possibilidades oriundas das novas tecnologias como as publicações em *blogs*, cuja principal consequência é a predominância das formas ultracurtas, dos minicontos e das estruturas complexas e fragmentadas, assim como do hibridismo que se alarga entre a escrita literária e a não literária tanto da perspectiva jornalística e pública, como pessoal e íntima. O crítico destaca ainda o desafio dos escritores brasileiros em reinventarem as formas históricas do realismo literário para dialogar com a realidade do país, denominando o estilo de “novo realismo” (2011, p. 53), além de detectar, no conjunto das obras de ficção brasileira, tendências ao “sujeito em cena” (2011, p. 105) e à metaliteratura (2011, p. 131). Esta última é a escrita que fala da literatura, da leitura, da própria escrita, ou de um diálogo com outras literaturas, ou de livros com outros livros. Já o sujeito em cena diz respeito à emergência de obras cuja escrita parte de matéria pessoal e tem como resultado a autobiografia fictícia, o romance autobiográfico ou a autoficção.

Por outro lado, enquanto Manuel da Costa Pinto, (2010, p. 82) resume a tônica da ficção nacional do século XXI, dizendo que ela está concentrada em solo urbano e é difícil encontrar um eixo que a defina, pois não existe homogeneidade de estilos e no máximo pode haver uma aproximação temática, a qual também pode, às vezes, surpreender, Carneiro (2005) busca agrupar possíveis tendências da ficção brasileira no início do século XXI. Ao selecionar e resenhar sessenta e cinco obras de ficção (contos e romances) publicados por diferentes autores e editoras entre os anos 2000 e 2004, mesclando, desde livros de jovens escritores até aqueles já consagrados que adentraram o século XXI adaptando suas narrativas às novidades do mesmo, Carneiro acabou elencando treze vertentes comuns nas narrativas analisadas.

O pesquisador aponta como tendências da ficção atual o hibridismo de gêneros, com ênfase ao cruzamento das linguagens entre literatura e mídia especialmente a televisiva; a tematização do amor presente desde os primórdios e complexificada na contemporaneidade pelos novos lugares ocupados pela mulher e pelos homossexuais; a redescoberta do cenário rural e das cidades do interior com a retomada do narrador clássico de feição pré-moderna; a força que a narrativa fantástica vem adquirindo; o grande vigor com que a prosa intimista continua se estabelecendo nas narrativas da contemporaneidade; o traço da reescritura que se propõe não como oposição mas como alternativa ao modelo moderno; a forte presença da narrativa policial; a presença da ficção com base em fatos históricos que recontam narrativas

com outras facetas; o grande número de narrativas de memória dando vez a vozes tradicionalmente caladas; a ficção de cunho social que se preocupa em conciliar literatura e denúncia; a valorização dos anônimos e das errâncias daqueles que vagam pela cidade pós-utópica e com ela se confundem; o nicho no qual o protagonista da ficção é o próprio fazer literário; e a presença do humor que se manifesta como um traço circunstancial.

Tânia Pellegrini (2012), por seu turno, critica essas tentativas de buscar rótulos precisos para classificar a prosa brasileira contemporânea. Pellegrini (2012, p. 37) entende que se tornou “banal adjetivá-la como *plural, múltipla, fértil, híbrida*, etc., como se esses termos não tivessem sido antes aplicados a qualquer outro período da história da cultura ou da literatura” e alerta que há uma certa pressa em determinar recortes temporais, chamando-os de contemporâneo, como se, de repente, uma nova era tivesse começado. Para a pesquisadora, assim como agora, em momentos anteriores também não fora consensual estabelecer as características dominantes do período, visto que sempre vêm juntas as residuais e as emergentes, pois se, por um lado, uma obra rompe com uma certa tendência, por outro, ela recupera traços de épocas anteriores, os quais muitas vezes surgem em perspectivas renovadas. De acordo com Pellegrini (2012, p. 38), um desses cânones que se manifesta com certa evidência na ficção contemporânea “é o Realismo, cujos temas retirados da matéria social com muita frequência têm sido elaborados sobre os tons e semitons da violência”. A permanência desse traço realista na prosa do atual momento leva a crer que as novas formas de realismo – multifacetadas e complexas – emergem, a fim de dar conta de representações da experiência humana imersas na sociedade contemporânea:

Especificamente no Brasil, o Realismo vem acompanhando, em longo percurso e com modificações significantes, as alterações da sociedade e de regimes políticos, que passaram da aparente circunspeção e conservadorismo do império agrícola às agitações industriais modernistas, para atravessar depois duas ditaduras “modernizantes” e ingressar, com a volta da democracia, na era do livre mercado e da imagem eletrônica. (PELLEGRINI, 2012, p. 38)

Um exemplo desse realismo revigorado é a herança de alguns traços da literatura da década de 1970 como o novo realismo urbano e a vertente autobiográfica e memorialista que, se hoje não precisam mais mostrar-se resistente diante das possibilidades de vida ditada pelo regime autoritário, buscam se estabelecer “por modos de existência numa democracia economicamente globalizada mais estável, porém ainda incapaz de criar soluções para seus

graves problemas sociais” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 25). Para Helena Bonito Pereira<sup>8</sup> essa proximidade entre real representado e reconstrução ficcional se manifestava desde o realismo documental da década de 1970, sendo que nos decênios finais do século XX sobressaiu uma radicalização formal que refluí na virada do século e volta a se manifestar na primeira década do século XXI. Prova disso é a frequência com que surgem narrativas experimentais com marcas de transgressão que contêm distorções de ordem morfosintáticas, lexicais, ortográficas, mistura de gêneros, etc., colocando inclusive em xeque a estrutura tradicional do romance. Da mesma maneira, os recursos da ironia, da sátira e da paródia utilizados como estratégias narrativas têm por função, dentre outras, estabelecer um diálogo do texto literário com outras artes, mas que tal como foram empregados nos anos de chumbo também servem para compor o quadro caótico de uma sociedade desorganizada.

Um aspecto importante quanto à recorrência de certos temas na ficção nacional é o fato de a violência ser apontada pela crítica em geral como uma temática bastante explorada também na prosa brasileira do momento. Para Pereira (s. d., p. 3), os anos da década de 1990 e os do início do século XXI, “parecem consolidar o predomínio da degradação em todos os sentidos: violência física e moral, esgarçamento de laços familiares e afetivos, desarmonização do tecido social, caos urbano, perda de identidade do indivíduo, niilismo etc.” De igual forma, Resende (2008, p. 32) aponta, dentro da multiplicidade do atual momento, a prevalência da temática da violência nas grandes cidades. Para ela, esse talvez seja o tema mais evidente na cultura produzida no Brasil contemporâneo, com a cidade passando a ser o espaço onde ocorrem os “conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida privada e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a ser impossível” (RESENDE, 2008, p. 33).

Na opinião de Pellegrini (2012, p. 38), “a violência caminhou *pari passu*” com o realismo no Brasil e já realizou um longo percurso, participando das alterações da sociedade e de regimes políticos brasileiros. Em estudo específico sobre a temática, Pellegrini (2005, p. 134) atesta que a violência “surge como parte constitutiva da sociedade brasileira, como um elemento fundador a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e expressão simbólica”. A raiz disso, segundo ela, estaria na herança cultural desse país de extração colonial. Por isso, dos temas literários cuja base é a história brasileira, a temática da violência se faz presente desde a origem até o momento atual, sendo

---

<sup>8</sup> Referências retiradas do artigo “Narrativas brasileiras no século XXI – tradição e renovação” de Helena Bonito Pereira. Disponível em: <[http://www.brasa.org/Documents/BRASA\\_XI/Helena-Pereira.pdf](http://www.brasa.org/Documents/BRASA_XI/Helena-Pereira.pdf)> Acesso em: 01 set. 2013.

narrada em prosa e verso desde “a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras...” (PELLEGRINI, 2005, p. 134), alcançado a chamada literatura urbana, cujo espaço preferido é o das grandes cidades. Conforme a pesquisadora, essa violência passa pelos temas do cangaço, da jagunçagem, dos bandos armados, dos heróis justiceiros do sertão, para adentrar as grandes cidades e narrar o mundo do crime, do tráfico de drogas, da marginalidade, da prostituição, chegando, inclusive, aos limites da irrepresentabilidade.

A novidade do momento, na opinião de Pellegrini, está na relação entre violência e representação, pois tanto a violência real como a sua representação parecem vir de toda parte, eclodindo em qualquer contexto e atingindo os mais diferentes segmentos sociais. Isso parece indicar “uma espécie de ‘normalização’ estética do lado mais trágico da sociedade brasileira, por meio da insistente reiteração do conflito, do confronto e mesmo da crueldade e da barbárie” (PELLEGRINI, 2012, p. 39). Schøllhammer (2011, p. 10) aborda a questão de outra maneira quando alude ao fato de que “o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente”. Essa urgência pode ser vista tanto no sentido de o autor tentar se impor de alguma forma, como no sentido de uma escrita que age para “se vingar” e que quer atingir seu alvo com eficiência, guiando-se pelo desejo de alcançar uma determinada realidade.

Enquanto Schøllhammer (2011, p. 12) entende que essa demanda de presença da escrita “é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação”, Resende (2008, p. 26-27) denomina esse sentimento de urgência de *presentificação*, percebendo-a como a manifestação explícita “de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto do modernista, e de certo sentido intangível de distância em relação ao passado”. Acrescente-se a isso, a percepção de Pellegrini (2002, p. 360) que se refere a uma “ficção em trânsito”, quando aponta o enfraquecimento ocorrido nas últimas décadas do século XX da tradicional dicotomia ficção urbana/ficção regional que preponderou ao longo do período de formação da literatura brasileira, para, gradualmente, dar lugar e incorporar elementos temáticos que ainda estão se consolidando como a questão das minorias (mulheres, negros e homossexuais), o universo da droga, da violência e da Aids.

De qualquer sorte, de uma forma geral, os estudos críticos até aqui abordados nos permitem a constatação de que a narrativa brasileira desse início de século tem a cidade como

cenário, a violência como temática principal e o novo realismo como estilo predominante, além de ser possível percebermos, na contemporaneidade, uma preocupação obsessiva com o presente, aspecto que contrasta com um momento anterior da ficção nacional no qual prevalecia a valorização da história e da busca da construção de uma identidade nacional. Nesse ponto da discussão, faz todo sentido ressaltarmos um fator de destaque no atual momento da cultura brasileira: a literatura do século XXI conta com a emergência de novas vozes tanto de autores como de narradores para denunciar e passar em revista a história de um país que teima em ser desigual. Essa tendência de valorizar a voz das minorias é presença constante em narrativas produzidas nas primeiras décadas do século XXI, tendo inclusive surgido no mercado editorial brasileiro um fenômeno que em intenso diálogo com as novas formas de realismo estabelece o contato com a realidade atual brasileira como foco principal.

Ao lado de temáticas, personagens e narradores normalmente ausentes da narrativa nacional – mas que começam a entrar em cena não poucas vezes com a intenção de denunciar uma determinada realidade –, assiste-se também a valorização de novos escritores surgidos de tradicionais espaços de exclusão, formando o que eles próprios denominaram de literatura marginal: “trata-se de uma literatura que, sem abrir mão da verve comercial, procura refletir os aspectos mais inumanos e marginalizados de nossa realidade social” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 99). Nesse nicho destaca-se a voz de prisioneiros como o relato carcerário de *Estação Carandiru* (2001), escrito pelo médico Dráuzio Varella; ou a voz de moradores da favela como acontece em *Cidade de Deus* – livro publicado por Paulo Lins em 1997. A propósito, Resende atribui a este livro um aspecto fundacional, pois o romance aponta as mudanças que estariam a caminho e abre portas para outras produções literárias provindas dos espaços da margem, como a narrativa de Ferréz. Além disso, Resende acredita que no romance de Lins talvez estejam as cenas mais violentas da literatura brasileira e que estas, ao serem narradas com uma nova dicção, usando a voz daqueles que habitam os espaços da exclusão, dispensando os tradicionais mediadores que até então por eles falavam, marcam o início de uma nova leva de representação da cidade na literatura e em outras representações culturais.

O surgimento dessas “novas vozes” (RESENDE, 2008, p. 17) ou de vozes de sujeitos “tradicionalmente ignorados ou silenciados” (GINZBURG, 2012, p. 200) oriundas dos mais variados e inusitados lugares tem provocado um fascínio no mercado consumidor e na crítica especializada, mas também um esgarçamento nas tradicionais categorias de análise de obras literárias. Jaime Ginzburg (2012) aborda a questão ao afirmar, em “O narrador na literatura contemporânea”, que os debates instaurados acerca da literatura brasileira a partir da década de 1960 até hoje representam um desafio à crítica literária acostumada a lidar exclusivamente

com valores canônicos e periodização e boa parte dos textos produzidos não nos permite categorizá-los neste ou naquele gênero de forma tradicional. Para ele, isso acarreta na polêmica questão da determinação das fronteiras entre literário e não literário, permitindo o surgimento de novas denominações como literatura de testemunho, diário, carta e outros.

Todavia, o ponto de destaque na contemporaneidade, para Ginzburg (2012, p. 200), é o fato de, com cada vez mais frequência, escritores se dedicarem a temas anteriormente pouco ou nada presentes em nossa literatura, valorizando as vozes dos tradicionalmente excluídos socialmente e afastando-se de uma tradição que corresponde – em relação a personagem e narrador – aos valores da cultura patriarcal, modelo constante na ficção brasileira que prioriza “homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar ordens”. Esse fator comprova que há, na literatura atual, elementos narrativos diferentes daqueles predominantes na tradição, abrindo espaço para a narrativa do “Outro”. Para Ginzburg (2012, p. 200), esse fenômeno só poderia acontecer em um país “em perspectivas renovadoras” e o fato de surgir elementos contrários ou alheios à tradição “trata-se de um desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados pela história.”

Resende (2008, p. 17) recebe com euforia aquilo que é para ela uma das maiores novidades na narrativa brasileira que são essas vozes surgindo a partir de espaços até recentemente afastados do universo literário. No entanto, ao passo que Resende comemora as “novas vozes” oriundas do espaço da exclusão, Dalcastagnè (2012, p. 192) alerta que embora os tempos tenham mudado e algumas lutas por direitos civis culminaram também na literatura, fazendo com que mulheres, negros, homossexuais, índios começassem, timidamente, a escrever, essas “novas vozes” ainda não foram incorporadas de fato em nossa literatura. Dalcastagnè (2008, p. 9) destaca a importância da discussão sobre o modo como a narrativa atual focaliza seu olhar sobre aqueles que a sociedade brasileira não quer ver e, de seu ponto de vista, estranhamento, exotismo, crueldade, melancolia, cinismo, testemunho são termos comuns na discussão sobre a literatura contemporânea, “seja como centro da análise, seja como uma tentativa de discernir o que se passa do lado de dentro da obra, ou mesmo nas suas cercanias, quando se analisa a maneira como representantes de determinados grupos sociais são recebidos, ou não, no campo literário.”

Nessa perspectiva, compreende-se que assim como em outras esferas de produção de discurso, a literatura brasileira também se configura como um espaço de exclusão, pois reproduz e perpetua determinadas representações sociais “camufladas, muitas vezes, no pretenso ‘realismo’ da obra” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 19). Nesse sentido, a pesquisadora

entende que utilizando a matéria social, o escritor possui basicamente três formas esquemáticas para manusear suas representações sociais: ou ele incorpora essas representações, reproduzindo-as de maneira acrítica; ou as descreve com o intuito de evidenciar seu caráter social; ou ainda coloca essas representações em choque diante do leitor, exigindo o seu posicionamento. Essa última estratégia, de acordo com Dalcastagnè, “nos implica”, pois nossa reação à representação – seja de adesão ou de recusa – demonstra a forma como vemos o mundo, nos vemos nele e, sobretudo, como se dá nossa intervenção na realidade e as consequências de nossos atos, sendo, portanto, exigida de todos uma posição política. Por falar em posicionamentos políticos, nos parece ser válido destacar, nesse ponto da discussão, a atualização feita por Carneiro do termo “pós-utópico”, criado por Haroldo de Campos, quando este, em meados de 1980, tentava definir o sentimento de uma época marcada pela descrença no projeto estético e ideológico proposto pelo modernismo:

Haroldo define a modernidade ou, mais precisamente, as experiências de vanguarda ocorridas, no caso brasileiro, entre as décadas de 20 e 60, com intervalos preenchidos por uma literatura convencional – como a da Geração de 45 –, utilizando uma expressão de Ernst Bloch: o *princípio-esperança*. É esse princípio, essa ‘esperança programática’, como define o crítico, que sustenta o imaginário modernista. (CARNEIRO, 2005, p. 13)

O *princípio-esperança* norteava o projeto dos modernistas que eram guiados por um projeto bem definido em um momento em que havia algo a ser combatido: o gosto aristocrático e a mesmice burguesa, no caso da geração de 1920; o atraso político, a opressão, as desigualdades sociais, na geração de 1930. Já nos anos 1950/60, os concretistas combatiam o atraso representado pela poesia da geração de 1945; a Bossa Nova desejava “desbancar a tradição da voz empostada e dos versos dramáticos dos cantores de rádio” (CARNEIRO, 2005, p. 15); o Cinema Novo via o cinema americano e os desmandos políticos nacionais como inimigos; e boa parte da ficção brasileira dos anos 1970 escrevia “durante e contra os anos de chumbo da ditadura” (CARNEIRO, 2005, p. 15).

Carneiro sugere que o *princípio-esperança* adotado por Campos em tempos de utopia que, na época, se voltava para um futuro, dá lugar ao *princípio-realidade* que no atual momento se ocupa do tempo presente. Vivemos hoje algo diferente daquilo que fora preconizado pelo modernismo de 1922, passou pela ideológica geração de 1930, pela euforia dos anos 1950 e pela ficção engajada na luta contra os militares nos anos de 1970. Para marcar a diferença entre tempo utópico e tempo contemporâneo, Carneiro (2005, p. 18-19) adota o termo *deslocamento* e lista a existência de um *deslocamento* das ideologias



estabelecidas (tanto de esquerda como de direita) “para uma postura múltipla, multifacetada, herança talvez dos movimentos de contracultura”; um *deslocamento* dos grandes projetos, para os projetos particulares do cidadão comum “preocupado menos com rupturas radicais do que com a convivência possível com o próprio presente”; um *deslocamento* de um imaginário ocupado por uma visão otimista de futuro, para um lugar “onde não há projetos grandiosos mas apenas o desenrolar minucioso do dia-a-dia”.

A partir dessas constatações percebe-se que diferentemente dos tempos utópicos quando se sabia muito bem a quem combater, atualmente não se sabe contra quem ou contra o que lutar. Ainda assim, nos parece que há, dentro da múltipla, fértil e híbrida ficção brasileira contemporânea, autores que se preocupam em aliar literatura e crítica social, utilizando a palavra e a narrativa como objetos de denúncia. Nesse sentido, Carneiro (2005, p. 69) sugere que talvez tivesse chegado o momento de passar em revista “uma das questões mais polêmicas de nossa produção ficcional nos últimos cem anos: a das relações entre narrativa e crítica social”. Segundo o crítico, o tema já se insinuara timidamente em alguns romances do final do século XIX para se firmar mais amadurecido nas obras de Euclides da Cunha e Lima Barreto no início do século XX, percorrer a segunda geração de modernistas, especialmente a do romance nordestino, e adentrara a década de 1970 quando, reprimidos pela ditadura, os ficcionistas acabaram produzindo um misto de ficção e reportagem, cujo objetivo era veicular, pela literatura, aquilo que era censurado pelos jornais.

Conforme Carneiro, o que unia esses momentos era a existência de três fatores interligados entre si: havia um adversário definido, existia um grupo de escritores conscientes de sua missão social e eles tinham a perspectiva de execução de um projeto estético de fundo ideológico. A partir da década de 1990, isso começa a se modificar e embora houvesse problemas sociais estruturais, não havia mais grupos ou projeto estético-ideológico em comum, assim como não se podia mais apontar para o inimigo simplesmente por não se saber quem seria esse inimigo: “os tempos são outros, difícil dizer quem está do lado de cá e quem do lado de lá – se é que existe de fato um lá e um cá. Vivemos as consequências de uma cultura de acelerada fragmentação [...]” (CARNEIRO, 2005, P. 70). Assim, se é verdade que não há projeto comum unindo escritores nesse início de século, também é certo que não há amarras que limitem a ficção e, dessa maneira, a relação entre literatura e crítica social pode assumir, no início do século XXI, uma nova conformação.

Se a ficção não precisa mais ser veículo de propaganda política, como já foi em outras épocas históricas, hoje ela se vê forçada a voltar os olhos para si mesma e daí abre-se todo um espaço para a exploração da linguagem em toda sua potencialidade. Nesse sentido, queremos

destacar o trabalho do escritor mineiro Luiz Ruffato – apontado pela crítica especializada como um expoente na ficção brasileira contemporânea, não só pela qualidade artística como também pelo caráter político de sua obra – como um exemplo, pois segundo o próprio autor o seu compromisso é com a Literatura e, como Literatura é linguagem, ele está se comprometendo com o bom uso dessa linguagem.

## **1.2 O trabalho de Luiz Ruffato: um destaque na literatura brasileira do século XXI**

Conforme aponta a crítica literária Regina Zilberman (2010), a nossa literatura se encontra em um momento singular de sua história, pelo aumento do número de publicações, pelo alargamento do público leitor, pelo crescimento do mercado e pela globalização de sua circulação. No entanto, frente a esse crescimento, “todo escritor, consagrado ou aspirante” (ZILBERMAN, 2010, p. 186), precisa estar preparado para se defrontar, posicionar-se e resolver alguns desafios que a sociedade contemporânea lhes apresenta, em especial sobre sua inserção no mercado como escritor profissional. De acordo com a pesquisadora, o escritor brasileiro contemporâneo que está em busca da profissionalização tende a aceitar como prática habitual a circulação entre escolas, feiras de livro e festas literárias a fim de propagar sua obra. Pela constante presença nesses espaços de cultura, o escritor passa a atuar também como uma espécie de agente literário, colaborando com a expansão do público leitor/consumidor e com o fortalecimento do mercado livreiro, sem poder se descuidar da qualidade artística de sua produção.

Luiz Ruffato nos parece ser um desses profissionais que aceitou os desafios elencados por Zilberman. Ele vem se revelando, por meio de seu intenso trabalho, como um escritor de sucesso, considerando a frequência com que tem editado novos títulos, os números da vendagem de seus livros, o reconhecimento no exterior com traduções em vários países, os prêmios recebidos e o reconhecimento da crítica tanto a midiática como a acadêmica. Compreendendo o atual momento sócio-político-econômico e cultural do Brasil e da literatura brasileira, Ruffato tem participado ativamente de eventos literários e culturais no país e fora dele, contribuindo assim para, além de divulgar sua obra, divulgar também o Brasil. Faz parte da rotina do escritor mineiro participar de laboratórios de vivências literárias com o intuito de colaborar com iniciantes na escrita criativa, conceder entrevistas, organizar antologias, participar de eventos literários e circular em universidades e escolas. Esse movimento intenso de Ruffato promove seu trabalho como romancista, contribui com o fomento à leitura além

de, por meio da qualidade estética de sua obra, provocar talvez menos o aumento do número de leitores do que de intervir positivamente na qualidade destes.

Há ainda, segundo Zilberman (2010, p. 195), um último desafio a que o autor brasileiro está exposto. Ele tem de dar vazão a uma arte de alcance internacional, sem deixar de se revelar eminentemente brasileiro, o que não quer dizer que a ficção brasileira não esteja absorvendo em sua temática cenários internacionais, personagens não-brasileiras e questões de ordem global. Independente de temáticas locais ou universais, o que se percebe é que a figura do escritor brasileiro também se globaliza, o que se confirma pela constante exposição internacional do artista brasileiro participando de festas literárias internacionais, como, por exemplo, a Feira do Livro de Frankfurt, conhecida por ser o maior encontro mundial do setor na atualidade com tradição que se estende ao longo de mais de 500 anos. Apenas para ilustrar a importância de Ruffato no cenário nacional, em 2013, quando o Brasil foi o país homenageado na referida feira, dentre mais de seis dezenas de escritores, Ruffato foi selecionado para realizar o discurso de abertura do evento<sup>9</sup>.

Ruffato já coleciona uma série de prêmios literários com que foi agraciado ou dos quais foi finalista. Recebeu, em 2001, os prêmios APCA – Associação Paulista de críticos de Arte – e Machado de Assis por *Eles eram muitos cavalos*; APCA, em 2005, por *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*; Jabuti, em 2006, por *Vista parcial da noite*; e Casa de las Américas, em 2013, por *Domingos sem Deus*. Foi finalista dos prêmios Portugal Telecom, com *O mundo inimigo*; Zaffari-Bourbon, com *O livro das impossibilidades* e *Estive em Lisboa e lembrei de você*; e São Paulo de Literatura, com *Estive em Lisboa e lembrei de você*. Em 2000, logo no início da carreira como escritor, obteve uma menção especial do Prêmio Casa de las Américas com (*os sobreviventes*), o segundo livro de uma trajetória iniciada em 1998.

A propósito, em geral as informações sobre o início da carreira de Ruffato como escritor apontam o livro *Histórias de remorsos e rancores*, publicado em 1998, como seu livro de estreia ou o livro de poemas *Cotidiano do medo* (1984) como o “seu primeiro produto literário” (PARDO, 2007, p. 156). No entanto, segundo Carmen Villarino Pardo, a entrada do escritor no campo literário se deu ainda na década de 1970, quando o jovem Ruffato se aventurava na literatura brasileira com a publicação, em 1979, de *O homem que tece*, um livro de poemas publicado em Juiz de Fora no ambiente dos grupos de poesia marginal, cujas poucas cópias eram mimeografadas. Embora não tenha situado o escritor mineiro no campo

---

<sup>9</sup> O discurso realizado no dia 08 de outubro de 2013 teve repercussão nacional, causando polêmica pelo seu teor crítico. O referido texto encontra-se, na íntegra, nos anexos deste trabalho.

literário, o material serviu a ele como exercício intuitivo em sua decisão de profissionalizar-se como escritor. Independentemente dessa indefinição, o rol da produção desse escritor já consagrado no início de século XXI é bastante extenso. Dele fazem parte os dois livros de contos *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e *(os sobreviventes)* (2000), seguidos de seu primeiro romance *Eles eram muitos cavalos* (2001), obra que o tornou conhecido no meio literário. O romance responsável por sua consagração, aliás, já foi lançado na Itália, França, Alemanha, Portugal, Argentina, Colômbia, Finlândia e Estados Unidos.

Ruffato também é autor dos livros de poemas *Máscaras singulares* e de ensaios *Os ases de Cataguases* (uma história dos primórdios do Modernismo), ambos publicados em 2002. Em sua lista de romances, constam *De mim já nem se lembra* (2007), lançado em Portugal e Itália; *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), que faz parte da Coleção Amores Expressos e teve edição em Portugal, Itália, Argentina, França e Alemanha; e o projeto literário *Inferno provisório* (2005-2011), composto por cinco romances. Da série literária, os dois primeiros volumes têm traduções na França, México e Alemanha, o quarto volume no México e o último em Cuba.

No ano de 2014, Ruffato publicou o romance *Flores artificiais* – já traduzido na Itália e na Finlândia; o primeiro livro de crônicas intitulado *Minha primeira vez*; e *A história verdadeira do sapo Luiz*, livro que marcou sua estreia na categoria infanto-juvenil e inclusive ganhou o prêmio Jabuti em 2015. Além disso, organizou as antologias *Entre quatro linhas* – coletânea de quinze contos sobre futebol, lançada às vésperas da Copa do Mundo no Brasil – e *Nos idos de março*, antologia em que o tema da ditadura militar aparece na voz de dezoito autores brasileiros e cuja data de lançamento coincidiu com o aniversário de 50 anos do golpe militar no Brasil.

Ruffato, aliás, trabalha, com frequência, na organização de antologias, sendo que até o momento já organizou mais de uma dezena delas como, por exemplo, *25 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira* (2005); *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira* (2005), cujos títulos falam por si só; *Tarja preta* (2005), que tem como tema central o uso, pelas personagens, de medicamentos controlados; *Entre nós* (2007), que apresenta os olhares de dezenove escritores brasileiros de diferentes épocas sobre a homossexualidade; *Questão de pele* (2009), antologia em que reúne textos dos maiores escritores brasileiros para abordar a questão do preconceito; *Sabe com quem está falando? contos sobre corrupção e poder* (2012), que aborda o tema contido na pergunta que serve de título, sob o olhar de escritores nacionais, em um período ao longo de 150 anos de história

brasileira. A lista não se encerra por aí, pois Ruffato atua ainda como curador, colunista<sup>10</sup> e integrante de júris de prêmios literários. E finalmente, com histórias publicadas em revistas e antologias em países tanto da Europa quanto da América, África ou Ásia, além de ter romances publicados em mais de uma dezena de países diferentes – somente o badalado *Eles eram muitos cavalos* foi lançado em oito países –, Ruffato torna-se um escritor brasileiro conhecido internacionalmente.

Entretanto, todo esse sucesso não é mero fruto de sorte ou inspiração do escritor, como muitas vezes somos levados a pensar, partindo do senso comum. Ruffato desejava ser e conseguiu transformar-se em um escritor profissional, pois, segundo ele mesmo afirma, desde 2003, já consegue viver exclusivamente da profissão, o que inclui, além dos direitos autorais dos livros que produz, suas participações em feiras, eventos literários, palestras, laboratórios para novos escritores, curadorias ou como colunista de jornal. A respeito disso, a entrevista concedida a Heloisa Buarque de Holanda é esclarecedora:

Então, eu não diria que vivo especificamente de direitos autorais, mas do entorno. E não tenho queixas. Pago minhas contas, minha filha continua estudando no mesmo colégio em que estudava e hoje acho que tenho uma qualidade de vida bem melhor do que antes. Moro em Perdizes, acordo todos os dias às seis da manhã, caminho pelo bairro, às sete e meia tomo café e às nove começo trabalhar. Ao meio dia, paro, almoço e volto a trabalhar por mais umas três horas. (RUFFATO, 2006, s. p.)

O escritor comemora a possibilidade encontrada de viver com dignidade a partir de seu talento literário, mas não deixa de mostrar seu lado disciplinado e comprometido com o trabalho intenso. O compromisso, a disciplina e a consciência da longa caminhada que deveria percorrer para atingir o sonho é perceptível em outra declaração:

Olha, desde Juiz de Fora, eu me coloquei uma meta: “Daqui a quinze anos quero ser um escritor profissional”. E fui programático. Como sentia muitas falhas na minha formação, comecei a tentar sanar essas falhas. Por minha conta, comecei a ler um pouco de filosofia, ler teoria da literatura, os autores que eu não conhecia, obedecendo mesmo a um programa e sem escrever absolutamente nada, nada, nada, nada, nada... (RUFFATO, 2006, s. p.)

A trajetória rumo à profissionalização demonstra o desafio do trabalho árduo frente ao qual se encontra o escritor da contemporaneidade que de modo algum a concebe como fruto de uma inspiração divina como outrora talvez se acreditasse. Nesse sentido, o artigo de apresentação para o Dossiê *Teorias do processo criativo* (2014), escrito por Márcia Ivana de

---

<sup>10</sup> Desde 2013, Ruffato publica crônicas no jornal *El país*, um periódico espanhol diário que, a partir de novembro de 2013, conta com uma versão publicada em português. Disponível em: < [www.elpais.com.br](http://www.elpais.com.br) >.

Lima e Silva e Mauricio dos Santos Gomes, é muito esclarecedor. Os pesquisadores ressaltam que na época do Mundo Clássico havia a crença de que a criação artística era regida pelas Musas, deusas da inspiração, cabendo ao escritor a tarefa de invocá-las, pedindo o auxílio para a empreitada a que se lançava. No Romantismo, as Musas foram substituídas por um espírito imaginativo capaz de deslocar o escritor de seu próprio eu, tornando-o um simples veículo de uma força superior, a qual se manifestava através dele e deslocava a inspiração para o interior do poeta. O século XX, porém, traz a novidade de que não há Musas ou forças alheias capazes de guiar o escritor, “mas, ao contrário, a consciência de sua árdua tarefa de construção” (LIMA e SILVA; GOMES, 2014, p. 15).

O escritor do século XXI sabe muito bem disso e os depoimentos de Luiz Ruffato são exemplares desse processo, pois consciente de que não há iluminação divina, o escritor mineiro assume a tarefa de escrever como um trabalho profissional. Esse fato, ao mesmo tempo em que reforça o caráter humano da pessoa do escritor, também o coloca frente a um grande volume de leituras, pesquisas, fichamentos e reescritas que precisa realizar a fim de capacitar-se para a produção de obras literárias de qualidade. Ruffato era um frequentador de sebos e leu, em sua juventude, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Rubem Fonseca, dentre outros, além de que até hoje gosta de ler e reler Balzac, Tchekov, Pirandello, Faulkner, Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, dando pistas das fontes de onde bebeu e de onde tem recebido influências para criar sua obra de ficção. É, pois, no âmago do leitor voraz que sempre fora que ele viu crescer o desejo de ser escritor, sentimento que o impulsionou a enfrentar o trabalho da leitura e pesquisa e do aprimoramento da linguagem para realizar com êxito o ofício que escolhera para si.

E, se tomarmos por verdade a tese de que prêmios literários dão visibilidade a uma obra e conseqüentemente ao seu autor, podemos pensar em Ruffato como um desses escritores. Ele teve seus livros inicialmente reconhecidos pela crítica e os viu transitar pelas listas de finalistas de vários prêmios literários, assistiu sua obra ser reconhecida tanto pelo público leitor como pela crítica especializada do país e também do exterior. Acrescente-se a isso o fato de que o sucesso do escritor não se reduziu apenas aos anos em que teve seu nome reconhecido pelos primeiros prêmios. Ruffato cuidou e cuida em construir uma carreira que vem se solidificando cada vez mais ao longo das primeiras décadas do século XXI, ao que se pode creditar ainda como fator de sucesso a extensa fortuna crítica acumulada em torno de sua obra, considerando como juízo de valor para tal julgamento o robusto número de teses e dissertações publicadas até o momento como foi apontado anteriormente.

Faz-se necessário, entretanto, ressaltar o papel político que o autor vem exercendo gradualmente nas primeiras décadas do século XXI. Como um bom exemplo disso, podemos destacar seu trabalho na organização de antologias, fato que além de ser uma das formas de estar empregando seu talento como leitor atento e seletivo, também demonstra sua posição política quando, ao fazer escolhas das temáticas em torno das quais são selecionados e reunidos textos e autores, pauta-se normalmente em questões de denúncias dos males que atingem a sociedade brasileira. As antologias organizadas por Ruffato contribuem para que possamos conhecer melhor alguns aspectos latentes e mal resolvidos de nossa sociedade, já que precisamos conhecer o processo de nossa história, detectar as causas de nosso efetivo atraso, para só então agirmos em prol de uma possível mudança daquilo que representa nosso arcaísmo. O seu trabalho, ao nos colocar frente a questões em torno das quais precisamos refletir, acaba se apresentando como uma grande contribuição para que possamos nos dar conta dos processos históricos nos quais estamos, voluntária ou involuntariamente, envolvidos.

Esse aspecto político é visível tanto em seu trabalho como organizador de antologias, como romancista, como colunista ou em qualquer situação em que tenha a oportunidade de usar a palavra escrita ou de se pronunciar nos espaços por onde transita. Exemplo disso é o discurso intitulado “Da impossibilidade de narrar”, proferido em 2010, no 4º Congresso Mundial sobre o Romance realizado em Lyon, na França, no qual destacava o contexto sócio histórico precário do qual emergia sua obra e também o discurso de abertura da Feira do Livro de Frankfurt, em 2013, cujo teor do texto não foi diferente daquele proferido na França com Ruffato destacando uma série de denúncias sociais sobre o Brasil, acompanhadas pelo rol de avanços que o país teve ao longo dos tempos.<sup>11</sup>

O compromisso político do escritor está presente em sua obra artística e isso fica evidente em “Sabe com quem está falando?”, crônica de abertura do livro intitulado *Minha primeira vez* (2014). No referido texto, o autor se apresenta, fala da origem humilde de sua família, de sua precoce inserção no mundo do trabalho, de sua trajetória como estudante e trabalhador, e de sua atuação como jornalista. Finalizando a crônica, ele conta que após galgar os degraus na carreira de jornalista em um grande periódico nacional convencera-se: “meu negócio era mesmo... literatura... [por isso], desde 2001 venho tentando recriar, a partir de fiapos da memória, histórias de gente sem nome e sem rosto, na ilusão de que em algum lugar alguém se lembrará de nossa passagem pela Terra...” (RUFFATO, 2014, p. 13). O cronista

---

<sup>11</sup> Ambos os discursos estão nos anexos dessa tese.

procura demarcar a voz de quem fala e sobre o que fala e, a partir disso, é possível compreendermos o objetivo de sua literatura como um todo e entendê-la em seu papel político.

De acordo com o próprio escritor, ele afirma ter consciência de que tinha tudo para nem ser leitor, considerando a condição social e cultural de sua família. Todavia, contrariando a sina que provavelmente seria a de qualquer filho de mãe lavadeira analfabeta e pai pipoqueiro semianalfabeto, Ruffato, aos 12 anos de idade, descobriu o caminho irreversível dos livros. Sua trajetória como leitor inicia-se em virtude de um sentimento de exclusão experimentado no novo colégio em que seu pai o matriculara. O menino era de classe social diferente daquela dos outros alunos e, por se sentir excluído, refugiava-se em um lugar, o qual, segundo ele, estava sempre livre de pessoas: a biblioteca. Lá, a bibliotecária lhe oferecia livros para que os lesse em casa e ele simplesmente obedecia. Foi assim que entrou em contato com o romance que mudaria sua vida:

Nunca deixarei de lembrar daquela semana, daquele verão, daquela poltrona, daquele livro, do barulho líquido que vinha do puxado de telhas de amianto onde minha mãe, esfregando roupas no tanque, calada intuía o veneno que exalava das aparentemente inocentes páginas impressas, que, consumindo-me em febres, me conduziam a abismos de onde ninguém volta incólume. Eu tinha doze anos e pela primeira vez me dava conta de que o mundo era maior que meu bairro, maior que minha cidade, maior talvez que as montanhas que azulavam lá longe. E isso descobri pelas palavras de um escritor ucraniano, então soviético, Anatoly Kusnetzov, e seu romance-documentário, *Bábi Iar*, que narra o genocídio de milhares de judeus num campo de extermínio nas proximidades de Kiev. (RUFFATO, 2011, p. 2)

Embriagado pela leitura do romance, aquele “menino do bairro do Paraíso, em Cataguases, identificou-se imediatamente com a solidão, a angústia, o senso de sobrevivência daquelas famílias judias em plena Segunda Guerra Mundial” (RUFFATO, 2011, p. 2). A sensação provocada pela leitura daquele livro fez com que experienciasse um sentimento que mudaria sua visão de mundo para sempre:

Então, minha cidade, que julgava tão íntima, surgiu outra à minha frente. Percebi, assustado, que minha sina seria seguir os passos do meu irmão e da minha irmã, que acordavam antes do sol e, ensonados, dirigiam-se de bicicleta rumo à fábrica, incendiando seus sonhos por detrás de janelas hermeticamente fechadas, calor e barulho insuportáveis. Ou dos nossos conhecidos, que levavam a tristeza aos botequins para embriagar-se de álcool e futebol. Ou dos nossos vizinhos, cujos filhos sumiam em direção a São Paulo ou Rio de Janeiro, em busca de uma alforria nunca assinada. Ou das mulheres todas, que se entupiam de tranquilizantes ou de ilusões. E abracei-me aos oitis e fícus que protegem as calçadas e irriguei o leito do rio Pomba, que corta a cidade. Passei a frequentar com assiduidade a biblioteca. Li todos os dezoito volumes do Tesouro da Juventude e devorei a esmo romances brasileiros e estrangeiros, afundando-me, cada vez mais, na areia movediça da inquietação. (RUFFATO, 2011, p. 2)



Tomado pela consciência de sua sina como futuro operário de fábrica e fígado para sempre pelo prazer da literatura, Ruffato decidiu desde muito cedo que seria escritor. Em sua entrevista a Heloisa Buarque de Holanda, ele conta que se tornara um viciado em livros, lendo tudo que lhe caísse às mãos e que nessa época assistira a uma novela na Globo chamada *O feijão e o sonho*, na qual havia uma personagem-poeta com quem ele se identificara: “Me encantei. Disse para minha mãe que eu queria ser escritor. E ela caiu em pranto porque queria que eu fosse operário”. Assim, para não decepcionar os pais, o escritor recua: “O sonho, abandonei-o... momentaneamente apenas, pois uma vez contaminado, em algum momento ressurgiriam os sintomas, eu sabia...” (RUFFATO, 2011, p. 3).

Quando o sujeito Luiz Fernando Ruffato, morador de Cataguases (MG), filho de Seu Sebastião e Dona Geni, decidiu que seria um escritor percebeu de imediato que para conseguir tal feito deveria qualificar-se. Já iniciado no processo de leitura, intui que é por meio dela que conseguiria alcançar seu intento. Com o diploma de Torneiro Mecânico adquirido na cidade de Cataguases, Ruffato se muda para Juiz de Fora (MG), embora esse não fosse o destino dos formandos do Senai que normalmente seguiam para São Paulo ou Belo Horizonte atraídos pelos empregos da indústria automobilística recém instalada no Brasil, nessa época:

Em 1978, mudei-me para Juiz de Fora, onde, exercendo a profissão de torneiro-mecânico, inscrevi-me no vestibular de Comunicação da Universidade Federal... Jornalista, cuidei do feijão: exerci a profissão em Juiz de Fora, em São Paulo. Para alegria da minha mãe - e também do meu pai - galguei postos na rígida hierarquia das redações: repórter, redator, subeditor, editor, coordenador, secretário de redação. Durante quase vinte anos renunciei, conscientemente, à criação literária. Me preparava... Algumas perguntas me perseguiram: para que escrever? Sobre o que escrever? Como escrever? (RUFFATO, 2011, p. 3)

Em 1981, o futuro escritor graduou-se em Comunicação na Universidade Federal de Juiz de Fora e trabalhou em diversos jornais, acompanhando os debates literários da cidade mineira, transferindo-se para São Paulo, em 1990, onde atuou no *Jornal da Tarde*. Durante algum tempo, ensaiou respostas para suas três grandes questões: “o que escrever”, “como escrever” e “por que escrever”. Em 1998, sentiu-se pronto para estrear como escritor no sistema literário brasileiro e publicou, pela editora Boitempo, o primeiro livro de contos, dando o pontapé inicial para iniciar a carreira. O relato a seguir, retirado de uma entrevista intitulada “Um Escritor na Biblioteca: Luiz Ruffato”, sintetiza sua trajetória:

Trabalho desde os seis anos de idade, então eu sei exatamente o valor do trabalho, quanto a isso nunca tive dúvida. O trabalho tem que ser pago. Em 1998, quando

publiquei meu primeiro livro, fiz uma projeção para mim: Em dez anos iria abandonar o jornalismo para viver de literatura. Mas aconteceu uma coisa no meio do caminho: três anos depois, eu publiquei *Eles eram muitos cavalos*, que foi um grande sucesso, com reedições contínuas. Então, em 2003, cinco anos depois do meu primeiro livro, consegui sair do jornal, onde ocupava uma posição bastante confortável. Meus amigos mais próximos tentaram me fazer ir ao psiquiatra antes. Mas eu pensei que, se não desse certo, voltaria ao jornalismo, sem nenhum problema. Mas eu queria tentar viver de literatura. Naquele mesmo ano, recebi propostas para escrever roteiros para a Rede Globo e para cinema. Mas nunca quis fazer nada disso. Eu queria viver de literatura, dos meus livros. Desde então, venho renovando o contrato comigo mesmo. (RUFFATO, s. d.)

O sucesso de público e crítica de seu primeiro romance contribuiu para a sonhada profissionalização como escritor, pois deu visibilidade a Ruffato, inserindo-o no mercado e permitindo-lhe trabalhar com aquilo que sonhara e com o que gosta. No entanto, se o romance sobre São Paulo é o impulso do ponto de vista da consagração do escritor no mercado, também precisamos ter em mente que ele é a gênese de um projeto maior que estava mentalmente arquitetado, mas que ainda estaria por se materializar na pentalogia intitulada *Inferno provisório*. Por ora, é importante sublinharmos que desde o momento em que se decidira pelo ofício, Ruffato tinha clareza sobre “o que escrever”, pois desejava retratar um ambiente que, segundo ele, conhecia muito bem: o ambiente operário. O mundo do trabalho era um mundo muito conhecido de Ruffato ao qual fora acostumado desde criança, pois trabalhara como auxiliar de pipoqueiro, balconista de armarinho, operário de indústria têxtil, gerente de lanchonete, vendedor de livros, torneiro-mecânico, professor, jornalista. Encarar esse ambiente lhe interessava muito, porque ao narrá-lo estaria retomando a sua própria história. No entanto, enquanto se preparava para enfrentar o desafio de escrever efetivamente sobre esse mundo, Ruffato amadurecia tecnicamente lendo literatura e pesquisando em torno da representação do trabalhador urbano de classe média baixa pela literatura brasileira como fica claro na entrevista “Um Escritor na Biblioteca: Luiz Ruffato”:

Aí foi um susto porque percebi que a literatura brasileira nunca tinha se debruçado sobre esse mundo. O mundo rural é muito bem representado. O mundo urbano é muito bem representado na classe média, na classe média alta, no lumpemproletariado, que seriam os bandidos, a prostituição, etc. Mas esse pedacinho entre o lumpemproletariado e a classe média não tinha sido tocado. O que existiu foram alguns autores comunistas brasileiros que colocaram operários na literatura, mas como militantes políticos. Eles representavam apenas uma ideia, não eram personagens de carne e osso. Eu pensei que talvez pudesse escrever sobre isso, porque conheço esse mundo. (RUFFATO, s. d.)

Dessa forma, Ruffato é um dos poucos escritores brasileiros que se compromete a pôr em primeiro plano, sem estereótipos, o operário da fábrica, o faxineiro, o dono de botequim, o borracheiro, a secretária, a balconista, a prostituta, a costureira, a doceira, a lavadeira, a dona

de casa, etc., narrando seus cotidianos e suas subjetividades com a preocupação de não idealizar esse trabalhador.<sup>12</sup> Ruffato levanta a hipótese de que o mundo do trabalho está em geral ausente da literatura brasileira por dois motivos: a literatura é uma arte exclusiva, isto é, exclui quem não sabe ler e escrever; e também porque em nosso país o mundo do trabalho não costuma ser um assunto abordado. Na entrevista “Trabalhadores dão vida aos livros de Luiz Ruffato” ele esclarece:

O primeiro ponto de explicação é que realmente, as artes, em geral, e a literatura, particularmente, se constroem a partir de sua experiência pessoal. E não é muito comum autores nascidos do trabalho pensado dessa maneira mais operária terem a sofisticação da linguagem para escrever literatura. Tem de ter, não adianta, a literatura é linguagem. Agora, mesmo os poucos autores que nasceram de famílias pobres, de alguma maneira ligados ao trabalho, que conseguiram ser escritores, também não escreveram sobre o mundo do trabalho por uma razão muito simples: nós, no Brasil, temos um profundo desprezo pelo trabalho. Esse desprezo acaba contaminando o trabalho nas artes, por exemplo. (RUFFATO, 2014, s. p.)

Retratar o mundo do trabalho, o cotidiano de trabalhadores de classe média baixa, com suas angústias, medos, frustrações e desejos mais íntimos é o objetivo do autor para seu projeto literário. Ruffato, com isso, contraria a tradição, porque escolhe como representação uma personagem geralmente ausente da literatura brasileira, conforme aponta Ginzburg, para quem a ficção brasileira prioriza “homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar ordens” (2012, p. 200), e também Regina Dalcastagnè que, ao pesquisar a predominância de tipos de personagens na literatura brasileira, acaba paradoxalmente detectando um mapa de ausências. A pesquisadora destaca o fato de que embora a maioria das personagens representadas pelo romance contemporâneo sejam adultas e maduras – um indicativo de que estariam incorporadas ao mercado de trabalho –, grande parte delas não aparece inserida no espaço profissional. Ou seja: o mundo do trabalho é praticamente ausente do universo literário: “É como se o trabalho – com todo o seu universo formado pelos colegas e os chefes, as pressões, o cansaço, as intrigas, o jogo de poder, as fofocas no botequim ao final do dia – não fosse digno para a literatura” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 169).

A estudiosa aponta ainda o fato de que, quando uma personagem é caracterizada por sua ocupação, há uma nítida diferença entre os ofícios mais desempenhados por homens e aqueles designados às mulheres. As principais ocupações das personagens masculinas detectadas na pesquisa coordenada por Dalcastagnè (2012, p.170-171), aparecem na seguinte

---

<sup>12</sup> Conforme aponta Ruffato, um dos únicos escritores que se preocupou em representar o pequeno trabalhador na literatura brasileira foi Roniwalter Jatobá.

ordem: escritor, bandido/contraventor, artista, estudante, jornalista/radialista/fotógrafo, comerciante, professor, religioso, sem ocupação e oficial militar; enquanto às personagens femininas foram distribuídos os ofícios de dona de casa, artista, sem ocupação, doméstica, estudante, sem indícios, professora, profissional do sexo, jornalista/radialista/fotógrafa e, em último lugar, escritora. Embora a pesquisadora registre a presença do trabalhador brasileiro em algumas (poucas) narrativas nacionais, em sua opinião, as personagens comparecem na obra dos autores “sem existência própria”, ou seja, figuram como categoria e não como indivíduos:

escapar a esses discursos, já prontos e enraizados, talvez seja tão difícil quanto imaginar cada um desses homens ou mulheres que vemos trabalhando pelas ruas – varrendo, consertando coisas, dirigindo ônibus –, como alguém com uma história, um passado, projetos e sonhos, parecidos ou não como os nossos. (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 31)

Enfim, independentemente de ser homem ou mulher, a figura do trabalhador urbano como operário que cumpre horários, bate o ponto, acorda cedo, sai de casa para trabalhar, recebe salário, paga as contas do mês, é demitido, se desloca de uma cidade a outra em busca de emprego, constitui família, tem sonhos e frustrações, enfim, aquele sujeito que tem uma vida simples e permeada de conflitos como qualquer ser humano trabalhador das grandes e pequenas cidades brasileiras parece não estar contemplado pela narrativa nacional. Dalcastagnè levanta a hipótese de que quando pensamos a categoria “trabalhador” – que pode ser o urbano, o suburbano, o marginal, o malandro –, condensamos em uma só abstração um conjunto de milhares de experiências vividas como se fossem uniformes. Além disso, mesmo quando se propõe a organizar algum tipo de painel da vida contemporânea, a maioria dos autores brasileiros retrata variações de estilos de vida de classe média, “enquanto a existência das multidões de pobres é chapada” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 31). Nesse sentido, em consonância com Dalcastagnè, entendemos o projeto literário de Ruffato como um “contraexemplo”, já que em *Inferno provisório* ele busca justamente marcar essas mudanças, compondo um quadro diferente no que diz respeito ao mundo do trabalho do Brasil das últimas décadas, pois,

No lugar dos intelectuais e artistas que circulam com desenvoltura por tantos romances e contos, ele empurra para dentro da trama costureiras e operárias cansadas; em vez de traficantes sanguinários (e exóticos), traz ladrões baratos que tropeçam nas próprias pernas ou homens bêbados, envergonhados por não conseguirem sustentar os filhos. Enfim, um bando de trabalhadores pobres, desempregados, de migrantes fracassados que ignoram a placa de “não há vagas” e se instalam ali, “onde não é o seu lugar”. Eles entram e vão carregando consigo suas

frustrações, seu cheiro de suor, seus objetos de plástico, suas mesas de fórmica, transportam sua vida mais íntima, impregnada de sonhos. Mas são indivíduos, que, com suas trajetórias pessoais, ajudam-nos a compor um painel mais plural sobre a vida no país nos dias de hoje. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 31-32)

Por fim, não podemos esquecer que literatura é uma forma de representação, seja de um espaço, de um tempo, de personagens ou de fatos acontecidos ou imaginados, e o escritor, conforme afirma Roland Barthes (1999, p. 33), é o que fala no lugar do outro. Para Dalcastagnè (2012, p. 17), não podemos, por isso, deixar de indagar “quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde”, o que vale, de certa forma, como uma justificativa do porquê de os estudos literários se preocuparem cada vez mais com “os problemas ligados ao *acesso* à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17). Visto por esse ângulo, faz todo o sentido pensarmos sobre o lugar de onde vem a voz, ou seja, quem fala e em nome de quem e, nesse caso, a voz de Ruffato é legitimada por pintar um universo criado ficcionalmente com tintas retiradas de sua própria existência, aliando, habilmente, ficção e história, forma e conteúdo como veremos nos próximos capítulos.

### **1.3- *Inferno provisório*: um romance peculiar na narrativa brasileira**

A relação entre uma obra literária e o contexto social é um fator importante para a análise crítica do texto, visto que a expressão artística é produzida por uma ação humana que, por sua vez, faz parte de um contexto também humano que é a sociedade. Logo, se a produção da obra é influenciada pelo contexto que a rodeia, ela poderá, também, influenciar essa mesma sociedade e assim sucessivamente. Por isso, as escolhas temáticas para serem representadas em um texto literário se originam não raras vezes daquilo que incomoda uma sociedade, uma época ou, ao menos, um escritor que, pelo desconforto, sente-se desafiado a reagir, utilizando a linguagem e a escrita criativa como objeto de reflexão.

Ao que nos parece, é isso que acontece com Luiz Ruffato. Se considerarmos as declarações do escritor, quando afirma que sua literatura surge da constatação da ausência do mundo do trabalho representado na arte literária, podemos pensar que as escolhas para a sua escrita emergem de um incômodo pessoal seu. O escritor mineiro criou, declaradamente, o universo ficcional de *Inferno provisório* tendo como base referencial a sociedade que conheceu e com a qual convivera durante sua infância e adolescência e, nesse sentido,

mostra-se um autor comprometido com suas raízes. Além de se comprometer com a sua origem, ele também se compromete com o seu tempo, pois se propõe a revisitar a história da modernização nacional e contá-la sob nova perspectiva a fim de não apenas entender a época em que vive, como também promover uma reflexão sobre aquilo que julga não ser possível de aceitar na sociedade na qual está inserido.

Iniciado em 2005 e concluído em 2011, formado por cinco romances, constituído por trinta e oito histórias distribuídas ao longo de mais de 800 páginas, *Inferno provisório* é um projeto literário que, produzido durante as primeiras décadas do século XXI, traz junto de si parte importante da história do país da metade do século XX em diante. O avanço no processo de industrialização do Brasil iniciado a partir da segunda metade do século XX desencadeou a rápida urbanização e modernização do país e isso colaborou para acelerar transformações de ordem política, econômica, social e cultural de um país que em apenas meio século passou por uma renovação numa velocidade vertiginosa. A narrativa de Ruffato dá visibilidade a personagens que se movimentam intensamente no universo de uma ficção que tem como pano de fundo o contexto histórico desse país em transformação nas mais variadas dimensões e no qual os deslocamentos geográficos em busca do trabalho assalariado representam ao mesmo tempo um sonho e uma necessidade. Dessa maneira, os cinquenta anos em cinco de Juscelino Kubitschek, o milagre econômico, a ditadura militar, o crescimento desenfreado das metrópoles *versus* o arcaísmo da zona rural, o consumo de bens como prova de melhoria de vida são os elementos sócio históricos que alicerçam a narrativa de Ruffato e impõem ritmo às personagens do romance.

O projeto, cuidadosamente arquitetado, distribui cinquenta anos da história do Brasil em cinco romances. *Mamma, son tanto felice* (2005) aborda a questão da imigração italiana e do êxodo rural no Brasil, focalizando um tempo histórico que gira em torno das décadas de 1950 e 1960. Em *O mundo inimigo* (2005), o narrador prioriza as histórias que se passam na década de 1960 e começo de 1970 já no ambiente urbano da cidade industrializada em cuja margem se proliferam espaços precários de moradia, os quais se estabelecem como ambientes centrais para as ações narrativas e para a rede de relações das personagens. Em *Vista parcial da noite* (2006), o narrador dedica-se às histórias de sujeitos marginalizados e limitados pela escala social brasileira, investindo nas narrativas daqueles que não puderam ou não quiseram se deslocar para as metrópoles e ficaram fadados à exclusão social em um país que se desenvolve nas décadas de 1970-1980, mas cujo progresso não inclui a todos. *O livro das impossibilidades* (2008) aborda histórias acontecidas nas décadas de 1980-1990 e registra mudanças comportamentais de personagens já ambientadas na metrópole. E, por fim,

*Domingos sem Deus* (2011), o volume que encerra a pentalogia pontualmente no último dia de dezembro do ano de 2002, é uma representação dos moradores da metrópole, os quais, no começo do século XXI, não se mostram totalmente ambientados no lugar onde habitam pois ainda mantêm o espaço de origem em seu imaginário.

É comum, dentre a crítica literária brasileira, a classificação dos romances de Ruffato na categoria de literatura urbana ou, por vezes, em virtude do espaço rural representado em *Inferno provisório*, de literatura regionalista. O foco sobre a realidade urbana é uma tendência da literatura nacional desde a década de 1960 que adentra com vigor no século XXI. Todavia, embora seja notável a preponderância da narrativa urbana na ficção contemporânea, nunca foi abandonado por completo o cenário regional presente na ficção do século XIX, o qual subsiste até hoje na literatura brasileira. Vale destacar ainda que em algumas obras atuais “a questão regional abre mão do interesse pelos costumes, pela tradição e pelas características etnográficas para se tornar um palco da tensão entre campo e cidade, entre a herança rural e o futuro apocalíptico das grandes metrópoles” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 78-79), aspecto do qual a escrita de Ruffato é um bom exemplo:

Esse conflito seria o foco principal de um dos escritores que mereceu maior reconhecimento crítico na última década e que, sem ter sido rotulado de “regionalista”, preserva o olhar sobre sua região de origem e mostra forte interesse pela narrativização épica de sua história, assim como a inclusão de características linguísticas específicas na construção dos personagens. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 79)

Esse comentário crítico se refere a *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e a *(os sobreviventes)* (2000), mas, embora faça alusão aos livros de Ruffato publicados ao final do século XX, é válido também para *Inferno provisório*, posto que as histórias das primeiras publicações foram reaproveitadas no projeto literário do escritor. Por outro lado, mesmo faltando ainda a publicação do último volume da pentalogia, assim se manifestava Schøllhammer (2011, p. 83-84) sobre a série literária:

Descrever ou resumir o romance é difícil, pois se trata de um romance desprovido de fio narrativo único e de enredo fechado em torno de personagens em desenvolvimento. Seu tema é a Zona da Mata mineira e a cidade de Cataguases, num recorte histórico com início incerto, provavelmente datando da entrada do século XX e chegando até os dias de hoje. De certa maneira, trata-se de um romance regionalista, pela determinação local e pela vontade de trazer para dentro de sua linguagem a semântica e o idioleto particulares de uma população rural de origem italiana, mas também se pode ver nele um romance coletivo, como uma das versões do grande romance proletário.

O crítico destaca a falta de fio narrativo, a dificuldade em estabelecer o enredo e o constante desenvolvimento das personagens como fatores que dificultariam uma leitura única da pentalogia. No entanto, reconhece que há uma aproximação da ficção com a história e com um certo espaço geográfico, além de a série literária poder ser vista como um romance coletivo numa versão do romance proletário. Assim, o que vemos, na narrativa de Ruffato, é um romance de muitas faces, sendo que a falta de “fio narrativo” e a movimentação das personagens contribuem para as várias possibilidades de leitura suscitadas pela obra. Ademais, entendemos que o romance é uma abordagem da temática urbana sem deixar de se referir à problemática do ambiente rural, bem como ele cuida da preservação do olhar regional, sem ser uma narrativa meramente regionalista.

Ainda conforme Schøllhammer (2011, p. 84), para além da questão urbana ou regionalista, o conjunto de histórias de *Inferno provisório*, assim como a própria evolução da grande História, não resulta em progresso e nem em uma consciência superior e demonstra o olhar cético de Ruffato em relação ao progresso da nação brasileira. Tal posicionamento converge com a posição crítica adotada por Andrea Saad Hossne (2007), para quem a narrativa de Ruffato não se encaixa simplesmente na categoria de literatura de temática urbana como comumente é classificada pela crítica literária. O que o escritor faz, na opinião dela, é uma das mais felizes e bem realizadas expressões daquilo que a pesquisadora chama de “temática da degradação urbana” (2007, p. 18), pois “seu foco são menos as cidades – as grandes ou pequenas – e muito mais o fracasso de um projeto de modernização de uma concepção de progresso que passa pelas agruras da urbanização, tomada em todas as suas variáveis semânticas” (HOSSNE, 2007, p. 19).

De igual forma, em seu comentário crítico sobre a narrativa de Ruffato, Giovanna Dealtry (2007) avalia a escrita do autor mineiro na perspectiva de uma obra inserida em tempos pós-utópicos. Para ela, o autor trabalha a tensão que há entre os indivíduos massacrados pelo cotidiano e a possibilidade de conferir-lhes subjetividade, de construir uma voz surgida em meio à solidão urbana. Todavia, ressalta que se por um lado é visível que não estamos diante de romances tradicionais, por outro, também não é possível aproximar-se dos textos de Ruffato abrindo mão do registro histórico:

A tensão que se estabelece, nesse sentido, é perigosa, em especial para o próprio autor que nega a forma romanesca burguesa, mas não abre mão da História – com H maiúsculo e, portanto, linear e casuística – para dar conta das narrativas particulares de seus personagens. Ruffato reafirma latitudes e cabeçalhos para exigir do leitor esse compromisso com um tempo pós-utópico em terras brasileiras. Essa preposição,



em nenhum momento, apresenta um caráter pedagógico e limitador, mas antes faz da própria escrita espaço performático. (DEALTRY, 2007, p. 176)

Na esteira de Dealtry e de Hossne, realizamos uma leitura do projeto literário na perspectiva de um diálogo com a história. Dessa imbricação, podemos extrair elementos capazes de permitir a inserção da escrita do autor entre as memórias amargas de um país que em pouco ou quase nada se preocupou em narrar seu povo, mas que tem em *Inferno provisório* a possibilidade de ver narradas as vozes dos anônimos da história da nação. Isso nos leva a estabelecermos relação com a proposição feita pelo filósofo Walter Benjamin (2012), quando propunha ao materialista histórico abordar o avesso da história e valorizar a voz dos oprimidos realizando um processo de “escovar a história a contrapelo”. A partir disso, nosso interesse se volta no sentido de investigar de que maneira o escritor mineiro organizou, no limiar do século XXI, um romance que pode ser lido como o avesso da história da nação e o que ele contempla em tal romance quando se propõe a tecer uma narrativa sobre o proletariado no Brasil. É por esses caminhos que envereda nossa leitura da pentalogia apresentada nos capítulos que seguem.

## 2 UM ROMANCE AOS PEDAÇOS OU OS PEDAÇOS DE UM ROMANCE: UM OLHAR SOBRE A FORMA DE *INFERNO PROVISÓRIO*

Jeanne Marie Gagnebin (2012, p. 7-19), em “Walter Benjamin ou a história aberta”, propõe que as teses constituintes de “Sobre o conceito de história” possam, em conjunto com os demais textos benjaminianos que aludem ao conceito de experiência, constituir-se em uma teoria da narração. Gagnebin (2012, p. 7) relaciona o termo alemão *Geschichte* – que significa “história” e designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer – às teses de Benjamin para dizer que estas “não são apenas uma especulação sobre o devir histórico ‘enquanto tal’, mas uma reflexão crítica sobre nosso discurso a respeito da história (das histórias), discurso esse inseparável de uma certa prática”. Para ela, a questão da escrita da história remete às questões mais amplas da prática política e da atividade da narração. Com base nesse pensamento, a filósofa reflete sobre o que seria “contar uma história, histórias, a História?” e uma possível resposta é que face à decadência das formas antigas de narrar e com a emergência de novas estruturas sociais surgem novas formas de narratividade e o gênero romance é uma dessas formas.

Em “Experiência e pobreza” ([1933] 2012, p. 123-128), Benjamin evidencia que estamos mais pobres em experiências, pois aos poucos se esvaiu a tradição de transmiti-las de geração para geração, porque se perdeu o hábito de, reunidos ao redor de uma lareira, os mais velhos narrarem histórias para seus filhos e netos. Ao passo que nas sociedades pré-capitalistas, a transmissão das experiências do passado para a geração do presente era feita de forma oral e dos mais velhos para os mais novos, perdeu-se, na sociedade moderna, o costume da tradicional reunião ao redor da lareira, assim como também se percebe não haver mais interesse em conhecer o passado. Isso porque o homem da era moderna está impregnado da pressa demandada pelo presente, o que acaba acarretando na pobreza de experiências.

Benjamin se refere ainda ao estranho fenômeno de ter experiências para narrar e isso não ser efetivado pelos participantes da guerra que, em meados do século XX, voltavam silenciosos dos campos de batalha. Todavia, se a princípio isso pode parecer um paradoxo, para o filósofo, isso não é tão estranho como parece porque “nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra das trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes” (BENJAMIN, 2012, p. 124). Aquela geração que chegara a conhecer certos benefícios da modernidade, mostra-se fragilizada pela modificação repentina da paisagem que de repente torna-se diferente em tudo. Conforme o autor, a pobreza de

experiências não deve ser sentida como se os homens desejassem novas experiências, e sim no sentido de que eles aspiravam delas se libertarem e se esquecerem, pois sentiam-se cansados por terem devorado a cultura e o ser humano.

Mais tarde, em seu texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” ([1936] 2012, p. 213-240), Benjamin opõe a ideia de experiência à noção de vivência, alegando que uma experiência cambiável só pode existir dentro de uma comunidade, ou seja, quando a coisa narrada é comum tanto ao contador da história como ao ouvinte. Na sociedade capitalista moderna, o sujeito se individualizou e a noção de comunidade esfacelou-se, por isso, intercambiar experiências tornou-se mais difícil, restando apenas o conceito de vivências individualizadas. De acordo com o pensador, a civilização moderna desconhece a experiência autêntica baseada na memória com raiz em uma tradição cultural e histórica, pois no lugar desta sobreveio a vivência imediata e a experiência do choque que liquidou completamente a memória, provocando no homem moderno um comportamento de autômato.

Já em “Sobre o conceito de história” ([1940] 2012, p. 241-252), Benjamin aponta o fato de uma narrativa organizar-se a partir do instante de agora que busca no passado os fragmentos/ruínas esquecidos. A partir da reconstrução desses cacos, a história vai adquirir nuances diferentes, pois é analisada por uma nova perspectiva provinda de um outro momento histórico. A proposta de Benjamin é uma nova escrita da história, na qual a narração estaria comprometida na causa contra as barbáries cometidas ao longo dos tempos. Nesse sentido, sugere que o olhar do narrador esteja voltado para a história como catástrofe, como um amontoado de ruínas para que a narre não dentro de uma certa lógica e com nexos causais, mas sim em forma de fragmentos como se fosse uma tentativa de reconstituir os cacos da história. Partindo dessas noções do pensador alemão, queremos pensar sobre a forma empregada por Ruffato na construção de *Inferno provisório* como se a reunião das partículas textuais do romance se assemelhasse à junção dos fragmentos de uma história em ruínas, uma história aos pedaços. Em outros termos, o que se quer, nesse capítulo, é alinhar a leitura da pentalogia com a tese benjaminiana no que se refere à teoria da narração e principalmente à forma fragmentada.

## **2.1 A fragmentação formal: um aspecto do romance moderno**

O romance – gênero que, conforme Mikhail Bakhtin (1990), é reconhecido em sua pluralidade, estrutura multiforme, heterogeneidade textual, ambiguidade e flexibilidade – tem se mostrado capaz de adaptar-se às mudanças sofridas pela sociedade ao longo de mais de

dois séculos, se considerarmos apenas a data de sua consagração na virada do século XVIII para o XIX até o atual momento da entrada do século XXI. Para pensarmos sobre tal gênero na contemporaneidade, talvez seja interessante uma volta ao passado remontando à sua origem. Isso nos remete a noções da narrativa tradicional, cujo objetivo, em suas formas mais simples de narrar oriundas da oralidade como mitos, lendas ou o conto oral, era transformar a matéria desordenada da vida em matéria ordenada e dotada de sentido para o sujeito daquela comunidade. O sentimento de ordem causado pela narrativa oferecia um certo conforto para o ser humano que vivia a experiência da vida de forma desordenada e nela não encontrava um sentido. Assim, considerando que o sujeito necessitava de uma ordem, a narrativa poderia simbolizar um efeito de representação de um mundo no qual os episódios estariam articulados e formariam, por isso, laços de causalidade.

Para a grande maioria dos teóricos do romance, as formas de narrar conformam-se ao tempo em que estão inseridas; assim, se, com o passar dos séculos, as sociedades se alteram, é compreensível que as maneiras de narrar também adquiram novas formas. Por exemplo, a epopeia – uma das formas literárias mais antigas – é uma narrativa longa cuja finalidade era fazer uma reverência à sociedade na qual foi gerada. O elemento central da epopeia é um herói virtuoso que entra em combate pela defesa de seu povo, não possui a preocupação de resguardar sua vida individual e o sentido de suas ações é determinado pelos deuses e pela nação. Para Lukács (1963), a epopeia é um gênero próprio de uma civilização de base religiosa sólida, com um forte enraizamento transcendental, de onde provém os conceitos, a função e o valor de cada ato cotidiano. Quando essa base sólida é removida, fica explícita uma ausência de referências seguras para determinar o sentido das ações cotidianas e, dessa maneira, a forma de narrar igualmente se transforma dando origem ao gênero romance.

De acordo com Lukács (1963, p. 100), “o romance é a epopeia de um mundo sem deuses”, ou seja, o romance é o gênero em acordo com uma sociedade consciente de que já não pode mais contar com a força dos deuses para guiarem seus destinos. O romance, visto como a epopeia desse mundo dessacralizado que era o mundo burguês, torna-se um gênero associado à ascensão da burguesia e passa a ser visto como a privatização do gênero épico, pois coloca o indivíduo no seu centro. O filósofo húngaro analisa as diferentes posturas do homem em sociedades distintas e aponta o romance como o gênero capaz de se relacionar diretamente com uma civilização atingida pelas incertezas, havendo assim a substituição do herói épico pelo “herói problemático” (1963, p. 87). Além disso, o pensador também aponta que a literatura reflete a realidade social tanto na descrição dos elementos externos quanto na sua essência, ou seja, tanto na maneira como a fábula se desenrola, quanto como ela está

organizada no texto e, por isso, é lícito pensar que a epopeia estaria para o mundo clássico, ao passo que o romance estaria para o mundo moderno.

Enquanto na epopeia, o mundo interior da personagem e o mundo exterior eram harmônicos, no romance, tanto o mundo interior como o mundo exterior à personagem apresentam um ao outro um caráter estranho e hostil e, por isso, o herói do romance é visto como um “indivíduo problemático”. Esse herói problemático luta contra um mundo que ele não conhece em sua completude e por não se sentir capaz de dominá-lo, sente-se angustiado. A caminhada desse indivíduo é o que constitui o romance e é justamente por meio dela que o herói problemático é ajudado na busca do autoconhecimento, sendo que a cada nova caminhada (a cada novo romance) o homem conhece mais sobre si. De acordo com os estudos de Fiorin (2006, p. 117), os parâmetros utilizados por Bakhtin para discutir a natureza do romance e sua evolução são diferentes daqueles empregados por Lukács. Para o pensador russo, o romance não está ligado à sociedade burguesa, uma vez que ele perpassa toda a história da literatura ocidental da Grécia até nossos dias e, dessa forma, o romance, tal como o conhecemos hoje, seria apenas uma das formas de expressão do gênero:

O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência. (BAKHTIN, 1990, p. 398)

Para Bakhtin, o gênero romanesco está em constante evolução e o que o particulariza é o seu caráter pluriestilístico, plurilinguístico e plurivocal. O romance é heterogêneo como um mosaico, pois abrange na sua composição os mais diversos gêneros textuais que, com sua variedade de estilos e de linguagens inerentes às formas, contribuem para combinar diferentes vozes provindas de diversos lugares e épocas variadas. Por isso, o romance seria a expressão artística da descentração e da relativização da consciência e a forma estética da plurivocidade social. Em *Problemas da poética de Dostoievski* (1981), o teórico russo analisa o romance do autor em questão e detecta o caráter polifônico da obra. A polifonia seria, *grosso modo*, o conjunto de vozes que soam, simultaneamente, indicando a presença de novos e múltiplos pontos de vista de vozes autônomas que não se submetem a um determinado centro. Essas vozes coexistem e interagem entre si, sem que nenhuma delas seja o centro. É dessa pluralidade de vozes que advém o caráter polifônico do romance polifônico.

Com o avanço e o progresso da técnica e da ciência no final do século XIX e início do século XX, modificam-se os valores da sociedade e como o gênero romanesco é um gênero em consonância com o mundo do seu tempo – conforme aponta Bakhtin – e acompanha a evolução da sociedade, essa forma narrativa também se altera conformando-se ao novo contexto social. Benjamin ([1936] 2012, p. 217) relaciona os aspectos típicos dessa sociedade moderna capitalista como definidores da forma romanesca e, a partir dos estudos de Lukács, elabora suas próprias conclusões a respeito do romance moderno: “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselho nem sabe dá-los”.

Em seu ensaio “O narrador” (1936), Benjamin faz uma distinção entre o romance moderno e a antiga forma da narrativa tradicional, apontando que o romance é um indício de fragmentação social. Ele considera, para tal comparação, o fato de que a era moderna é marcada por um contexto de importantes transformações em que se dá a passagem de uma sociedade gregária e artesanal para um outro modelo caracterizado pelo tempo do trabalho medido e pelo sistema capitalista. O surgimento da burguesia e das sociedades industrializadas do final do século XIX são devidamente acompanhados pelas mudanças no âmbito das experiências e das formas de narrá-las. Daí advém a concepção de que o processo de ruptura com a tradição diz respeito ao declínio da forma tradicional de narrar, cujo primeiro indício é o surgimento do romance no início do período moderno.

Benjamin utiliza duas figuras emblemáticas para falar das mudanças nas narrativas: o camponês e o marujo. Este último se refere ao sujeito viajante que de seus deslocamentos retira e coleciona experiências para serem compartilhadas em seu retorno com os que ficaram no lugar de origem. O camponês simboliza aquele que permanece no lugar de origem e por estar acompanhando e vivenciando os fatos de perto, seria uma testemunha da história do local em que vive e, porque dela não se afastou, seria o detentor da tradição. Na passagem para a modernidade, esses elementos responsáveis pela transmissão de experiências de pessoa para pessoa e de geração para geração desaparecem e dão lugar para o burguês da cidade cuja expressão literária é o romance.

Ora, em uma época em que havia uma comunidade, havia laços comunitários e tentava-se uma integração social, fazia todo sentido a existência de um contador de histórias. Contudo, no momento em que há uma ruptura com esses laços e a noção de comunidade aos poucos se esfacela, é natural que surjam outras formas de narrar. É daí que se origina o espaço para a narrativa moderna, a qual assume a posição de narrar adotando o modelo de alguém que, de forma isolada, escreve algo para alguém ler, também de forma isolada. Assim, o

romance é o gênero que coloca em cena um herói desorientado e toda a ação romanesca se constitui como a sua busca, seu sucesso e/ou seu fracasso. O leitor do romance persegue o mesmo objetivo do herói, ou seja, ele busca na leitura aquilo que não encontra na sociedade em que vive: um sentido para a vida. Encontrar o sentido está diretamente ligado à necessidade de conclusão, de colocar um fim na história.

Na concepção benjaminiana, no momento em que a experiência coletiva se perde e a tradição já não oferece nenhuma base segura ou de interesse das gerações do presente, surgem e predominam outras formas narrativas como o romance, cujo objetivo é a necessidade de encontrar explicações para certos acontecimentos. O romance parte na busca do sentido da vida, sendo que tal procura adquire valor a partir do momento em que esse sentido deixa de ser dado implicitamente e imediatamente pelo contexto social. Gagnebin (2012, p. 14) ilustra essa afirmação com o exemplo de Aquiles, o qual não tinha por que se questionar sobre o sentido da vida pelo fato de sua existência seguir certas regras pré-determinadas pelo contexto em que vivia, mas, em compensação, ele se colocava frente a outras questões como o sentido da morte gloriosa, o que hoje, para nós, não tem sentido algum.

Theodor Adorno (2012) também coloca em relevo a questão das narrativas modernas, preocupando-se especialmente com a sua forma estética. Ele afirma que enquanto a indústria cultural se ocupa de trabalhar com a estrutura tradicional da narrativa em sua organização temporal e causal utilizando a lógica linear, a narrativa de ficção abre outras possibilidades de modos de representação. Adorno vê o romance moderno como uma “epopeia negativa”, onde não há possibilidade de encontrar ações plenamente dotadas de sentido e o grau de esfacelamento do sujeito problematiza radicalmente a representação. Para Adorno, a realidade em questão – e aqui ele se refere ao século das catástrofes – não era concebida como algo harmônico e, por isso, sua representação também não deveria ser harmoniosa como costumava ser no romance realista e tradicional. Assim, a linearidade e a logicidade dão lugar, no romance moderno, para a fragmentação e para os estilhaços de imagens e pensamentos, refutando a ideia de que a arte pode ser concebida em sua totalidade.

A posição do narrador no romance contemporâneo é assunto muito caro para Adorno (2012, p. 56), para quem o fato de narrar implica em “ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice”. Ele aponta também que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2012, p. 55), sendo que o fato de não poder narrar está diretamente ligado à experiência traumática, pois, segundo o pensador, a identidade da experiência desintegrou-se e a vida articulada e contínua em si mesma não pode ser apresentada sem fissuras. Para

ilustrar, alude ao fato da grande dificuldade que tinham aqueles que participaram da guerra e tentavam relatar sua experiência da mesma maneira que uma pessoa contava suas aventuras em épocas anteriores. Nesse sentido, podemos entender que as novas formas de narrar ficam condicionadas ao engano, à parcialidade dos fatos, aos lapsos de memória e às rupturas do relato. O modo de o narrador se posicionar perante o leitor – que era estável na tradição – se instabiliza no romance contemporâneo e, de acordo com Adorno, aquele que escreve o romance contemporâneo seria, de certa forma, irresponsável caso tentasse retratar os novos tempos sem levar em consideração toda a problemática causada pela era das catástrofes.

Sob outra ótica, Anatol Rosenfeld (1969) entende que o romance se firma como gênero a partir de duas noções básicas. A primeira delas é a noção de que a experiência do indivíduo humano é assunto de interesse literário porque a experiência de um indivíduo sem qualquer traço nobre – o que o difere do herói épico que possuía traços nobres – passa a ser o centro da narrativa, já que no romance, há a representação de situações relativas à realidade humana. O outro aspecto apontado pelo ensaísta diz respeito ao surgimento do gênero nos jornais, com capítulos ordenados em forma de folhetim, que se firmavam obedecendo a lógica do mercado e cuja circulação era completamente desconhecida no mundo antigo e medieval, fator que conferiu ao romance o caráter de gênero burguês. Nesse sentido, em cada época histórica da cultura ocidental existe uma espécie de espírito unificador que se relaciona com as manifestações culturais e, na era moderna, ocorre um fenômeno chamado por Rosenfeld de “desrealização”.

A negação ao realismo – melhor percebida na pintura – se refere à arte que deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica. Se a pintura perde seus contornos nítidos, o romance, de igual maneira, também perde sua forma fechada e tradicional, sendo que o recurso da perspectiva utilizada na pintura acaba revolucionando igualmente o campo artístico da literatura. Por meio desse conceito de “desrealização”, Rosenfeld acaba atribuindo uma capacidade às narrativas em adotarem a estratégia estética da perspectiva, criando narradores capazes de narrar de diferentes ângulos. Dessa forma, conforme o pensador, o romance do século XX caracteriza-se pela eliminação do tempo e do espaço, pela desarticulação causal e pela fragmentação da forma, sendo que o romance moderno começa a surgir quando Proust, Joyce, Gide e Faulkner iniciam o esfacelamento da ordem cronológica fundindo passado, presente e futuro.

A revelação das noções de tempo e espaço em sua relatividade e subjetividade produzem uma espécie de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. Da mesma forma, a concepção do narrador também se instabiliza, pois a figura deste elemento



que tem a responsabilidade de ordenar o mundo na narrativa tradicional tende a desaparecer na narrativa moderna, confundindo-se com a personagem, a qual, por sua vez, também deixa de ter contornos nítidos e firmes como ocorre na narrativa tradicional. Rosenfeld (1969, p. 83) afirma ainda que nesse processo de desmascaramento de espaço, tempo e causalidade foi envolvido inclusive o elemento humano, o qual, “eliminada ou deformada na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance”. Como o romance é uma forma que não pode excluir o homem por inteiro, o gênero deixa de apresentar indivíduos íntegros e passa a representá-los de forma precária, sendo que a fragmentação é um rico artifício para isso.

Dessa forma, enquanto a narrativa tradicional apresenta uma estrutura linear, na narrativa moderna os tempos se misturam, os sonhos invadem a realidade e os espaços são redimensionados. Se a epopeia tinha um grande interesse em organizar uma sucessão de fatos e entregar ao leitor um mundo harmônico – mesmo que também dividido/fragmentado formalmente em cantos – a fim de sugerir a possibilidade de um significado uno e coeso, o romance moderno preocupa-se justamente com o contrário: tenta oferecer ao leitor o mundo desorganizado de um herói problemático, o que estaria em pleno acordo com a complexidade do mundo vivido.

Um dos recursos estéticos capaz de representar tal desordem é a fragmentação da forma, a qual passa a ser uma das características fundamentais do romance moderno e inclusive um dos assuntos fundamentais com que se ocuparam Adorno e Benjamin. Para este, a linguagem fragmentada constituída por segmentos descontínuos pode contribuir para um processo de melhor apreensão da história narrada, pois o leitor é levado a concentrar mais atenção diante dos recortes uma vez que ele se encontra diante de uma expressão mais intensa. Já para Adorno (1982, p. 16-18), a percepção de uma realidade conflitiva, leva o artista a expressá-la em sua criação artística e as barbáries a que os homens se submeteram, no século XX, contribuíram para abalar as noções relativas à arte: “Os antagonismos não resolvidos na realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma”. Ainda conforme Adorno, narrar objetivamente com a intenção de captar mimeticamente as contradições sociais é um ato de agressão ao próprio processo histórico, pois é impossível representar uma realidade danificada pela experiência das catástrofes.

Conforme Rosenfeld, a desordenação estrutural a que se refere Adorno desestabiliza a maneira de compreensão da personagem, da temporalidade, da posição do narrador e o leitor é lançado numa espécie de fragmentação que o impede de avaliar facilmente o sentido daquilo que lê. Dessa maneira, nas narrativas modernas, inaugura-se uma nova distância estética entre a obra e o leitor e, ao contrário do romance realista que buscava impor uma ordem harmônica

na narrativa, o romance moderno não dá espaço para a narrativa calcada no princípio linear com começo, meio e fim. Para isso, utiliza um narrador instável que se aproxima e se confunde – e nos confunde – com a matéria narrada. Em virtude de sua maior complexidade, tal forma exige atenção redobrada do leitor, pois na narrativa moderna os princípios básicos de temporalidade e causalidade são suspensos, o narrador define-se por sua instabilidade e fica a cargo do leitor completar a narrativa, atribuindo-lhe sentido conforme a sua competência leitora.

A fragmentação é uma técnica narrativa que perpassa as narrativas contemporâneas e as artes em geral; todavia, há de se atentar que embora seja um recurso literário bastante utilizado pela ficção brasileira contemporânea, tal técnica formal não é uma novidade do tempo dito pós-moderno como costuma-se apontar com uma certa frequência. Em “A fragmentação do texto literário: um artifício estético de memória?”, Maria Luzia Oliveira Andrade (2007, p. 123) esclarece que o recurso estético é um fenômeno moderno e “conforme Ernest Fischer (2002), o surgimento do elemento *fragmentário* na narrativa ocidental tem como pioneiros Rimbaud, Poe, Kafka, Eliot, Joyce, Proust, cujos textos fragmentados configuram-se como estilhaços do passado”. Em linha gerais, podemos conceituar a fragmentação como uma técnica de organização formal que geralmente está associada à decomposição dos elementos ou de unidades em peças separadas que se relacionam entre si, conservando seu caráter individual. É um recurso estético adotado por escritores que, conscientes das repercussões negativas de aspectos destrutivos ou repressivos da realidade social presentes em determinados períodos históricos – conforme aponta Adorno –, rompem com normas tradicionais da linguagem e inovam na forma estética literária.

Tal estratégia estética se manifesta na obra literária de diversas maneiras como, por exemplo, quando a narrativa é apresentada de forma não linear, com histórias incompletas e esfaceladas; pelo uso de uma sintaxe textual invertida ou descontínua; pelo estilhaçamento das partes do texto ou do discurso; pela imbricação dos tempos verbais; pela fusão entre memória e digressão de fluxo de consciência; pelo uso do recurso da intertextualidade misturando vários gêneros, etc. Em suma, lançando mão da fragmentação formal, o romance moderno utiliza, no lugar da ordem, a desordem; do uno, o múltiplo; em detrimento da harmonia natural dos deuses, o caos do mundo moderno. A fragmentação estaria, assim, sendo usada como artifício estético de resistência para provar a não aceitação passiva do significado mais imediato de um mundo complexo e em constante desarmonia, o que nos permite pensá-la como a ruptura com a ordem linear responsável por impingir uma noção de clareza e verdade única sem dúvidas ou incertezas.

## 2.2 Um painel romanesco: a forma estética do projeto literário de Ruffato

Em seu ensaio “A nova narrativa”, Antonio Candido (1989, p. 205) afirma que no romance *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (1943), “o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito”. O que o crítico queria deixar claro com esse exemplo era que uma determinada realidade social ou pessoal (responsável por fornecer o tema), junto com o instrumento verbal (que instituiria a linguagem), se justificariam pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Assim, não se trataria mais de ver o texto como algo que se esgotasse ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que criasse para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. Para o crítico,

este fato é requisito em qualquer obra, mas se o autor assume uma maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever e a crítica sente necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista, inclusive a atitude disjuntiva (tema *a* ou tema *b*; direita ou esquerda; psicológico ou social). Isto porque, assim como os próprios escritores, a crítica verá que a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar os “mundos imaginários”. (CANDIDO, 1989, p. 206)

O pesquisador Jaime Ginzburg (2012, p. 201), por seu turno, entende que se avaliarmos a contemporaneidade como um momento em que parte da produção literária nacional tem enfrentado a tradição com a renovação de perspectivas, será possível tomarmos esse momento histórico como um processo “em que a recorrência de alguns recursos da escrita pode ter um significado político crítico e afirmativo”. Para isso, há de se examinar como temas e formas se relacionam com a tradição, pois “o deslocamento, com relação aos princípios tradicionais de autoridade social, que estruturam o patriarcado, é um movimento de escolha de temas, questões e também de construção formal, em suma de elaboração de linguagem” (GINZBURG, 2012, p. 201). Tanto a crítica de Antonio Candido quanto a constatação de Ginzburg sobre a narrativa contemporânea apontam para a mesma direção no que se refere à valorização da linguagem como elemento fundamental de uma obra literária. Tais premissas parecem sustentar o trabalho estético de Ruffato (2012, p. 3) quando afirma:

Se então eu tomara a decisão de retratar o universo do trabalhador urbano em minha obra, faltava-me responder à questão seguinte: como escrever? O romance tradicional, tal como o conhecemos, nasce no Século XVIII como instrumento de descrição da realidade do ponto de vista de uma classe social ascendente, a burguesia. Ou seja, o romance ideologicamente serve a uma visão de mundo específica. Como usar a forma sem trair o conteúdo? Ou, de outra maneira: qual a

forma adequada de representar o ponto de vista da classe média baixa, do trabalhador urbano?

Estava claro para o autor que o universo ficcional que desejava narrar não estava em acordo com a forma estética do romance consagrado na sociedade burguesa. As vozes que ele queria trazer para o bojo de seu projeto não combinariam com a estrutura convencional de um romance linear. Considerando o contexto histórico e social de produção da obra – o século XXI – e a personagem que desejava representar – o operário, os anônimos da história do Brasil –, o escritor precisava encontrar a forma adequada para narrar sobre essa gente que a sociedade não vê como sujeitos individuais, mas como componentes da massa, pois são os “trabalhadores” da nação de modo que uma vez empregado tal substantivo, este seria suficiente para aferir apenas corpo àqueles que não teriam faces e muito menos seriam constituídos por sonhos ou desejos.

Nas entrevistas, palestras e conferências que Ruffato profere, ele procura explicitar essa sua preocupação com a busca de uma “forma” adequada para empregar no projeto literário que pretendia escrever valorizando a perspectiva dos anônimos da história. O escritor defende a tese de que Literatura é linguagem e, por isso, o problema do escritor, em sua opinião, reside menos em definir “o que” escrever, pois a grande questão é definir “como” escrever sobre o assunto que deseja abordar. A intenção do autor era escrever um romance “não burguês” e por meio de seus conhecimentos de leitor competente vê uma possibilidade:

Paralelamente ao aparecimento do romance tradicional burguês, surge o que chamo de anti-romance, que espasmodicamente construiu uma tradição: Sterne, Xavier de Maistre, Richardson, Dujardin, Machado de Assis, Joyce, Proust, Faulkner, Robbe-Grillet, Calvino, Pérec... E poderíamos incluir ainda nessa tradição, que chamaríamos de “literatura experimental”, contistas como Tchekov, Pirandello, Mansfield... Portanto, havia uma janela aberta... (RUFFATO, 2011, p. 3-4)

O escritor detecta como uma “janela aberta” as motivações de autores que se propuseram, em suas devidas épocas, a um movimento de instaurar um novo olhar para assuntos que pululavam em seu tempo histórico. Ou seja, esses escritores percebiam as sombras de sua sociedade ou, nos termos de Agamben (2008), captavam o seu tempo para enxergá-lo por meio da lente em descompasso com o presente. E, de posse de suas canetas-tinteiro, esferográficas ou máquinas de datilografar esses escritores procuravam criar um ângulo para expressar aquilo com o qual não podiam coincidir nas devidas épocas históricas. Assim como eles, Ruffato também tem algo a dizer sobre o seu tempo, mas, diferentemente deles, o escritor mineiro não tem disponível em sua mão apenas uma caneta ou máquina de

datilografar. Ele tem um computador com vários recursos técnicos e tecnológicos e a internet disponível para sua pesquisa. O acesso a esses recursos da contemporaneidade talvez possa ser mais um dos motivos para a afirmação de Ruffato (2002, s. p.)<sup>13</sup> de que há os escritores que contam uma história e há os que escrevem uma história, ressaltando a linguagem como o ponto alto da literatura:

Acredito que há duas formas de fazer literatura: há os que contam uma história e há os que escrevem uma história. Ambas as formas são válidas e produzem excelente literatura (só a título de exemplo, Erico Verissimo e Guimarães Rosa; Hemingway e Faulkner; Dickens e Joyce; Balzac e Proust). Para mim, a linguagem é fundamental, pois todas as histórias já foram contadas. O que as diferencia é a maneira de contar.

Podemos entender melhor a afirmação de Ruffato, que diz *escrever* uma história antes de *contar* uma história, quando, na posição de leitores, entramos em contato com o primeiro romance do escritor. Como se estivesse fazendo várias tentativas de experimentação formal, o autor mistura textos de vários gêneros; utiliza a página para distribuir parágrafos, com espaçamentos diversificados e criar imagens a partir da distribuição do texto; abusa dos recursos tipográficos do computador, misturando fontes, tamanho de letras, uso de negrito, itálico e sublinhado para marcar a voz narrativa e demarcar espaços da memória, do tempo presente e dos sonhos imaginados; usa a forma fragmentada que dialoga com o contexto social do qual a obra emerge e utiliza o estilo fragmentário para compor o romance.

O autor, quando explica a gênese de sua escrita criativa, afirma que primeiro nasceu, de forma intuitiva, o universo de *Inferno provisório* e, posteriormente, de forma materializada, duas experiências com livros de contos e uma experiência da qual resultou *Eles eram muitos cavalos*. Este lhe serviu como laboratório experimental de matéria estética pelo uso de formas diversas e dele surgiram as possibilidades narrativas utilizadas, mais tarde, na pentalogia. Considerando, pois, que foi a partir desse romance que Ruffato conseguiu a resposta para o “como escrever”, pode ser interessante sabermos de onde veio a “inspiração” do autor para o primeiro romance cuja raiz está em uma instalação plástica de Roberto Evangelista denominada “Ritos da passagem” visitada por Ruffato, em 1996, na Bienal Internacional de Artes de São Paulo. A instalação artística compunha-se pela disposição caótica de centenas de calçados usados como chinelos, sandálias, tênis, sapatos, botas, pantufas, sapatinhos de crochê. Na época, Ruffato (2010, s. p.) interpretara a obra artística como se cada um daqueles calçados pertencesse a alguém que tivesse trilhado diferentes

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida em 2002. Disponível em: <<http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/luizruffato.shtm>>. Acesso em: 05 jan. 2015.

percursos e, portanto, “cada um deles trazia impressa a história dos pés que os usaram, impregnados pela sujidade dos caminhos percorridos”. Foi da leitura da instalação composta pelos calçados amontoados que surgiu o *insight* sobre “como” escrever:

E aí que me caiu a ficha. É exatamente isso que tenho de fazer, construir uma obra em que o leitor é que é mais importante. Não sou eu quem tenho de contar a história, eu tenho de dar elementos pra que o leitor perceba a história que estou contando. E aí escrevi o *Eles eram muitos cavalos*. Que é mais ou menos isso, uma tentativa de, através de fragmentos, de calçados, portanto, entregar ao leitor alguma coisa que ele componha a história através daqueles indícios. Depois que eu escrevi o *Eles...* compreendi efetivamente o que era o *Inferno provisório*. Aí, sim, desde 2003 até 2011, durante oito anos, eu fui elaborar o *Inferno provisório*, que é exatamente um mosaico de histórias em que eu tento um pouco descrever a história política, social e antropológica brasileira dos anos 1950 até o começo dos anos 2000. (RUFFATO)<sup>14</sup>

A leitura da instalação permitiu ao escritor a compreensão do que o incomodava no gênero romance. No lugar de organizar o caos, que é aquilo que o romance tradicional basicamente tenta fazer, ele entendeu que deveria incorporá-lo ao procedimento ficcional. Assim, frente ao desafio proposto – o de escrever um romance –, obcecado pela ideia de representar o mundo conhecido seu, mas ausente da literatura brasileira – o universo do trabalhador –, Ruffato, inspirado pela instalação, dedica-se ao dilema de narrar a metrópole de uma forma não tradicional e linear. Para isso, conforme afirma em “Da impossibilidade de narrar” (2010), ele adentra pelas entranhas de São Paulo e, na esperança de impregnar-se da cidade para aventurar-se em sua representação, passa a

Flanar por ponto de ônibus e velórios, locais onde houve chacinas e supermercados, templos evangélicos e conjuntos habitacionais populares, favelas e prisões, hospitais e bares, estádios de futebol e academias de boxe, mansões e hotéis, fábricas e lojas, shopping centers e escolas, restaurantes e motéis, botequins e trens... Recolher do lixo livros e eletrodomésticos, brinquedos e cardápios, santinhos e calendários, jornais velhos e velhas fotografias, anúncios de simpatias e de resolução de problemas financeiros... Compreender que o tempo em São Paulo não é paulatino e sequencial, mas sucessivo e simultâneo. (RUFFATO, 2010, s. p.)

A partir desses movimentos pela metrópole, o autor conseguiu resolver o seu segundo dilema que consistia na resposta sobre “como” escrever. Estava solucionado, portanto, o problema do ponto de vista técnico para que o escritor pudesse compor aquele que seria um dos romances mais comentados da contemporaneidade. A metrópole oferecera a fórmula ao escritor que, por sua vez, percebera que deveria

<sup>14</sup> Entrevista “Faço Literatura com L maiúsculo” Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2014/03/24/noticiasjornalpaginasazuis,3225037/eu-faco-literatura-com-l-maiusculo.shtml>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

Assumir a fragmentação como técnica (as histórias compoem a História) e a precariedade como sintoma – a precária arquitetura do romance, a precária arquitetura do espaço urbano. A violência da invisibilidade, a violência do não-pertencimento, a violência de quem tem que construir uma subjetividade num mundo que nos quer homogeneamente anônimos. A impossibilidade de narrar: cadernos escolares, emissões radiofônicas, diálogos entreouvídios, crônica policial, contos, poemas, notícias de jornais, classificados, descrições insípidas, recursos da alta tecnologia (mensagens no celular, páginas de relacionamento na internet), discursos religiosos, colagens, cartas... Tudo: cinema, televisão, literatura, artes plásticas, música, teatro... Uma “instalação literária”... E a linguagem acompanha essa turbulência – não a composição, mas a decomposição. (RUFFATO, 2010, s. p.)

O método escolhido, entretanto, não era novidade para o autor, pois, ao publicar, em 1998, *Histórias de remorsos e rancores*, já estaria experimentando a forma ao escrever “histórias” e não contos e testar se um conjunto de histórias poderia, pelo seu agrupamento, ser entendido como um romance, o que não aconteceu. Repetiu a experiência em 2000, agrupando outras seis narrativas em um segundo livro intitulado (*os sobreviventes*), o qual também foi classificado pela editora como livro de contos, embora Ruffato o produzisse com outro propósito. Assim, não havendo a aceitação de sua proposta inicial de que várias histórias agrupadas em um mesmo livro comporiam um romance, estas ficavam reservadas para um projeto futuro materializado em *Inferno provisório*.

Na contracapa da primeira edição de *Eles eram muitos cavalos*, Fanny Abramovich (2001) antecipava: “Não sei se li um romance ou novela, se contos, registros ou espantos... [...] Não sei se li poesia, se prosa, se prosa poética... [...]. O texto se revela por golfadas. Como no título, palavras cavalgam, galopam, numa linguagem ousada, desabusada”. Com essas palavras, a crítica deixava claro o espanto que o romance causava antecipando os vários debates suscitados após a leitura, evidenciando as dúvidas em relação ao gênero. A utilização de elementos estranhos a um romance tradicional deixava a narrativa de Ruffato sob ameaça. Uma década depois, no ano de lançamento do último volume de *Inferno provisório*, em entrevista concedida a Luciano Trigo<sup>15</sup>, o autor foi questionado se poderíamos considerar *Domingos sem Deus* (2011) e a pentalogia recém finalizada como um romance e se, afinal, os gêneros ainda importavam, ao que responde:

Cada volume do *Inferno provisório* é totalmente autônomo e dentro de cada volume as histórias são totalmente autônomas. Mas há uma coerência... Como se trata de um romance coletivo, nenhum personagem se sobrepõe ao outro, mas as histórias se comunicam e os personagens reaparecem. Trata-se de algo como um mosaico, onde, se visto de perto, temos uma leitura, se visto de longe, essa leitura se amplia e se

<sup>15</sup>Entrevista concedida em dezembro de 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/12/09/ficcao-de-luiz-ruffato-permanece-fiel-a-classe-operaria/>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

espraia... Agora, romance, nos moldes tradicionais, certamente não é. Mas também não é uma reunião de contos ou novelas... é outra coisa... (RUFFATO, 2011)

O próprio Ruffato contribui para deixar em aberto as dúvidas sobre sua narrativa. Com isso, ele acaba oferecendo simultaneamente um material rico (sua obra) e, em virtude da provocação, uma possibilidade de ampliação no campo da investigação teórica da narrativa contemporânea. Franciele Queiroz da Silva (2012) aborda o assunto em sua pesquisa de mestrado. Em virtude do conceito de instalação pelo qual eventualmente *Eles eram muitos cavalos* é classificado, em capítulo intitulado “Gênero romance: até quando um romance é romance?” (2012, p. 80), a pesquisadora realiza uma incursão sobre o assunto. Ela aborda as características tradicionais do romance, passa pelo conceito de instalação retirado do campo das artes plásticas e por falta de indícios claros percebe a impossibilidade de saber se *Eles eram muitos cavalos* e *Inferno provisório* seriam romances ou não, concluindo que “a indagação seria o caminho mais propício: por que não romance?” (SILVA, 2012, p. 111).

Mikhail Bakhtin (1990), ao discorrer sobre a instabilidade e a flexibilidade do romance, sugeria que buscássemos nos prefácios dos próprios romancistas as melhores definições para o gênero, sendo que estes, ao expressarem as especificidades de seus produtos literários, estabeleceriam, através de sua visão, a dimensão orgânica e plural do gênero. Ruffato tem deixado explícita a sua preocupação em aliar a forma ao conteúdo de suas obras. Em entrevista publicada pela *Folha Ilustrada*, em 2005, o escritor assim se manifestava sobre o assunto:

Minha questão é mais da teoria da literatura. A forma clássica do romance foi adequada para resolver problemas do início da Revolução Industrial. Depois, ela foi tendo que se adaptar aos novos tempos, até chegar a Joyce. O instrumento romance, com começo-meio-fim, não faz sentido diante da quantidade de informações de hoje, ficou obsoleto. Minha opção pelo fragmentário foi uma provocação mesmo. Quando eu publiquei o *Eles eram muitos cavalos*, muitos críticos torceram o nariz e disseram “mas isso não é um romance”. Também acho que não é. Mas o que é? Não é um livro de contos. Quero colocar em xeque essas estruturas. Não quero fazer uma reflexão só sobre realidade política, mas também questionar por meio do conteúdo a forma. (RUFFATO *apud* SCHØLLHAMMER, 2011, p. 54)

Para estabelecermos o debate em torno da questão de a narrativa de Ruffato ser ou não um romance, podemos partir do conceito de Bakhtin (1990, p. 397), quando afirma que “a ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas”. O filósofo russo entende o romance como um gênero literário em devir, diferente da epopeia que em sua totalidade e organicidade tornava-se um gênero fechado. O romance é um gênero em devir porque, ao mesmo tempo em



que sintetiza as representações culturais que se formam ao longo do tempo, também é um embrião de procedimentos para composições futuras. Ou seja, ele detém uma estrutura poética, cujas possibilidades plásticas ainda não foram totalmente exploradas, tornando-o um gênero em constante evolução.

Para Bakhtin o romance é um gênero acanônico e inacabado e uma forma tradutora e refletora da modernidade. Desde sua origem coaduna-se com a ideia de mudança e de transformação constante, pois já nasce alinhado a uma necessidade de substituir um herói mítico e à beira da perfeição guiado pelos deuses e pelo destino por um herói problemático, individualizado, repleto de dúvidas e incertezas e abandonado à própria sorte. Pensando dessa perspectiva, *Inferno provisório* é um romance peculiar em sua forma já que não é um romance que tem como centro *um* “herói problemático” como é comum na maioria dos romances. A narrativa de Ruffato se fixa em *vários* dramas individuais de *vários* sujeitos, os quais, em seu conjunto, são responsáveis por formar uma espécie de painel romanesco em que todas as peças são importantes para representar uma coletividade cuja base é a movimentação do proletariado brasileiro pelo território de um país que se urbaniza e se moderniza.

### **2.3 A estética do fragmento e a (des)montagem do painel romanesco**

A entrada do leitor no universo ficcional de *Inferno provisório* pode ser feita por várias frentes. Assim como não é necessária a leitura dos cinco volumes em ordem sequencial, também não é preciso ler as histórias de cada um dos romances na ordem em que estas estão neles dispostas. O leitor pode optar em iniciar a leitura por uma das histórias de qualquer um dos romances, ou ler separadamente os volumes da pentalogia na ordem que bem entender. Os recursos estéticos usados por Ruffato na montagem da pentalogia se baseiam em uma linguagem com arranjos peculiares na intenção de aliar a forma ao conteúdo de um romance cuja temática está vinculada ao contexto de progresso de um Brasil que se moderniza e promove constantes deslocamentos da população. Para representar tal mundo – e tal movimentação – o autor oferece ao leitor uma espécie de painel formado pelo conjunto de várias histórias de diferentes sujeitos, as quais, se olhadas em separado, possibilitam uma leitura, mas quando observadas em seu conjunto oferecem outra perspectiva.

Vários pontos merecem destaque em relação às estratégias estéticas empregadas na montagem de um romance cuja forma é a de um painel romanesco. Em primeiro lugar, é facilmente perceptível que ele é formado por fragmentos/histórias/capítulos que podem ser

lidos como unidades distintas, o que leva inclusive uma parcela da crítica a entendê-los como contos. Em segundo lugar, pela junção desses capítulos/histórias/fragmentos/contos de cada um dos cinco livros podemos, assegurados por um fio condutor, compor uma segunda unidade, a qual reconhecemos como romance. Ademais, ainda podemos amarrar os fios soltos deixados pelas unidades autônomas e independentes, ou pelos romances igualmente autônomos, compondo um todo ainda maior reconhecido aqui como um painel romanesco.

Em um segundo plano, ao examinarmos particularmente cada uma das trinta e oito histórias da pentalogia, percebemos que ela estão organizadas de maneiras diferentes seja pela extensão do relato, pelo agrupamento dos parágrafos, pela divisão em partes dentro de uma mesma história, pela estruturação do discurso fragmentado, pela sintaxe empregada ou pela intensa variação de recursos tipográficos utilizados. Podemos ilustrar esse processo por meio da descrição de qualquer um dos cinco romances da série, mas a título de exemplificação as seis histórias do primeiro volume nos parecem ser suficientes.

A primeira narrativa de *Mamma, son tanto felice* intitula-se “Uma fábula” e está distribuída em seis parágrafos. Ela remete a um tempo passado aparentemente longínquo onde ocorre o nascimento de André no espaço rural e encerra-se no tempo presente com o protagonista já adulto ensaiando uma possibilidade de mudança em sua vida. Em poucas páginas e numa narrativa rápida que vai e volta no tempo e no espaço, o narrador dedica três parágrafos para a história do pai, um para a história da mãe, um para narrar o esfacelamento da família e o último para tratar da subjetividade e do tempo presente de André, um rapaz trabalhador braçal do interior de Rodeiro que está prestes a abandonar o mundo rural e migrar para a cidade. Na construção do texto há marcas da oralidade e não há o emprego de travessões ou aspas para marcar diálogos e pensamentos, os quais se imbricam dificultando ao leitor saber quando a voz é do narrador, de André, do pai ou de alguma outra personagem que interage com estes na narrativa.

Já na segunda história, intitulada “Sulfato de morfina”, há uma maior abundância de recursos técnicos como o uso do negrito, itálico e a mistura de diferentes tipos de letras, além do emprego de aspas, travessão e parênteses para marcar vozes e estabelecer sinais do tempo no espaço. O uso de recursos gráficos variados é uma estratégia narrativa para montar as histórias do romance e a mistura desses recursos servem também para as estratégias de inacabamento do texto, as quais, por sua vez, em muito comprometem o leitor na tarefa de preencher as lacunas em aberto. Apenas para ilustrarmos, podemos observar o trecho do final da narrativa quando a velha e doente Dona Paula lembra-se de seu pai, morto há muitos anos.

Os tempos, os espaços e as vozes da narrativa se confundem e o autor os marca, misturando negrito, travessão e falas entrecortadas para narrar a morte da protagonista:

**Papai!**

no hospital Santa Isabel, em Ubá, abriram urgência sua barriga, nem o operaram,

**Desgraçados!, Desgraçados!**

**- A senhora está**

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. (RUFFATO, 2005, p. 41-42)

A terceira narrativa – “Aquário” – é dividida em doze partes e cada uma delas é intitulada com o nome de uma cidade mineira, acompanhada por um determinado horário, ambos escritos em negrito como se fossem subtítulos abrindo novos capítulos referentes a novos momentos da vida das personagens. Essas partes se referem aos lugares por onde passam Nica e Carlos, protagonistas dessa história, durante uma viagem que estão realizando no tempo presente da narrativa. Ao longo do percurso, entre Cataguases (MG) e Guarapari (ES), em um tempo que dura sete horas e cinquenta e sete minutos, mãe e filho revisam suas vidas passadas permeadas por cicatrizes que apenas ratificam a solidão em que vivem no tempo presente. Assim como nos demais textos, Ruffato utiliza negrito, itálico, tipografia variada e parênteses – bem como a mistura de tudo isso – para estabelecer as alternâncias no tempo, no espaço e nas vozes narrativas. Duas diferenças podem ser estabelecidas entre essa história e as anteriores. A primeira, mais visível, é a maior incidência do discurso direto das personagens, marcado pelas tradicionais aspas e travessões, o que também contribui para impor maior dramaticidade à narrativa. A segunda constatação é o alargamento do espaço: a metrópole de São Paulo entra em cena, imbricando-se com o ambiente urbano de Cataguases e com o universo rural de Rodeiro, o qual é constantemente retomado pelas memórias de Nica em lembranças dos tempos em que lá vivera com seu pai.

A quarta narrativa, intitulada “A Expição”, é composta por três partes divididas como se fossem subcapítulos. No primeiro, o cenário é o espaço agrário e o narrador relata, do ponto de vista de um dos filhos de Spinelli, um fato acontecido no tempo presente, narrando em ordem cronológica a morte de Orlando Spinelli, supostamente assassinado por Badeco, seu filho de criação. Na segunda parte aparece, de forma súbita, a troca de espaço e de

personagem, numa cena em que a nova personagem está morrendo em um hospital localizado em São Paulo. A narrativa é organizada em parágrafos alternados: ora no tempo presente, ora no tempo pretérito, sendo que este aparece entre parênteses e em itálico. Por fim, na terceira parte, em apenas duas páginas e dois parágrafos, o narrador entrelaça as histórias dos dois subcapítulos anteriores e estabelece a relação entre as personagens e os espaços que, até então, pareciam distintos.

Com o título de “O alemão e a puria”, a quinta história é narrada com parágrafos curtos agrupados em quinze blocos, os quais se dividem para, ora fazer uma retomada do passado, ora narrar uma cena acontecida simultaneamente em espaços diferentes daquele da ação principal. Negritos para marcar vozes das personagens, itálicos para revelar pensamentos e parênteses para apontar gestos são distribuídos ao longo do texto, cujo cenário é a cidade mineira de Cataguases. Devido ao movimento intenso de uma cidade industrializada à qual as personagens devem se adaptar, o ritmo da narrativa é mais acelerado que as demais e o narrador introduz um novo elemento: o Beco do Zé Pinto, um lugar de moradia precária naquela cidade que, pelo aluguel barato, está sempre pronto para receber moradores de classe social inferior, especialmente os migrantes oriundos da zona rural que desejam garimpar um emprego para se estabelecerem nos centros urbanos. O foco do narrador é sobre a história de Donato e Dusanjos, um casal pobre que migrou do campo para a cidade em busca de emprego nas fábricas de Cataguases e alojou-se no Beco.

Por fim, a última e mais longa de todas as narrativas, intitulada “O segredo”, é distribuída ao longo de quarenta e cinco páginas, separada em vinte e cinco cenas encabeçadas por números romanos apresentados em ordem sequencial do I até o XXV que mostram os vários momentos da vida do protagonista: infância pobre, juventude no seminário, fase madura e morte. A personagem é um Professor de ascendência rural, morador de Cataguases que no momento da enunciação vive sob uma grande tensão. O protagonista está angustiado devido à perda de referências sólidas e o autor utiliza os recursos do itálico e do negrito para fazer um vai-e-vem nos tempos da narrativa e alternar os momentos de agonia vividos pela personagem que, no presente, reatualiza as lembranças do passado.

Essa descrição das histórias constituintes do primeiro volume da saga tem o intuito de sugerir que as múltiplas e diferentes formas de organização dessas narrativas são uma estratégia estética empregada pelo autor com a intenção de particularizar cada uma delas no sentido de mostrar que elas são únicas e individuais como realmente é qualquer história pessoal, de qualquer ser humano e, como diria Benjamin (2012, p. 242) ao se referir ao bom cronista, todos esses episódios merecem ser narrados. A diversidade empregada na

composição das narrativas é, de certa forma, uma tentativa de demonstrar respeito pelas diferenças humanas e pelas inúmeras subjetividades representadas. Além do mais, a técnica empregada pelo autor de evidenciar algumas histórias, dentre as muitas de um grupo social, assemelha-se ao movimento do materialista histórico quando este, de acordo com Benjamin (2012, p. 243), estaria capturando um “lampejo” no passado para compor o presente.

Ruffato ao que parece, deseja, pela parte mínima e aparentemente insignificante, refletir sobre algo maior e, nesse sentido, o autor é muito feliz em sua opção estética. A arquitetura da obra, ao conferir uma lógica de painel ao romance, transfere ao leitor a tarefa de, pelas partes, compor o todo e devido a essa procedimento estético, surgem várias e diferentes leituras. A propósito, é justamente realizando o movimento de juntar os pedaços do romance que podemos verificar a construção dos elementos da narrativa como o tempo, o espaço, a personagem, o narrador e o enredo. A construção do elemento temporal, por exemplo, é bastante particular. Ela se dá por meio de elementos extratextuais como a informação de Ruffato que detalha o tempo cronológico de cada romance quando apresenta seu projeto literário<sup>16</sup>, pela alusão feita a pequenos acontecimentos históricos como a informação, em *O mundo inimigo*, de que a estação ferroviária de Cataguases já se encontrava desativada<sup>17</sup>, pelos hábitos e costumes narrados que nos permitem inferir o momento histórico, ou ainda por um fator bastante peculiar que nos leva à dedução do tempo da narrativa: a referência a objetos e marcas de produtos de circulação na época.

A personagem André, por exemplo, possuía uma bicicleta *Göricke* e usava *Bylcreem* no cabelo; o marido de Dona Paula passou do *fumo-de-rolô*, que usava na roça, ao hábito de fumar *Continental* sem filtro, na cidade de Cataguases; os filhos herdaram do pai um relógio *Mondaine* 18 rubis e um *Tissot* cebolão sem corda; Fernando, irmão de Carlos fora atropelado com sua *Monark* vermelha, por uma jamanta *MB 1924*; Orélio, sobrinho de Orlando Spinelli, trabalhava em uma oficina mecânica em Ubá e sempre aparecia em Rodeiro, dirigindo um automóvel diferente como uma *Kombi*, um *Fusca* ou uma *Rural*; Marlindo supõe que tivesse

<sup>16</sup> No texto “O que é Inferno provisório (2006), Ruffato explica que pretende abordar a evolução do proletariado brasileiro a partir da década de 1950. Segundo o escritor, enquanto o primeiro volume acompanha a derrocada do agricultor frente à modernização, o segundo livro apresenta personagens radicados em uma cidade um pouco maior: “Aqui, aprofundam-se os conflitos, pois, além do desencontro entre imaginários – rural e urbano –, há o choque ente gerações, uma vez que caminhamos pelas décadas de 60 e 70.” (RUFFATO, 2006, p. 160).

<sup>17</sup> Em julho de 1877, as linhas da Estrada de Ferro Leopoldina chegavam a Cataguases e em 1971, a Leopoldina desapareceu, incorporada pela RFFSA. Hoje mais da metade da sua antiga malha viária está desativada. A Linha do Centro somente tem em atividade real para cargueiros basicamente o trecho entre Cataguases e Porto Novo, enquanto que os trens de passageiros que por ali passavam já não existem desde os anos 1970. Disponível em: <<http://www.cidadeshistoricasdeminas.com.br/cidade/cataguases/pontos-turisticos/estacao-ferroviaria-de-cataguases-centro-cultural-%E2%80%9CEva-nil%E2%80%9D/> e [http://www.estacoesferroviarias.com.br/efl\\_mg\\_linhadocentro/cataguazes.htm](http://www.estacoesferroviarias.com.br/efl_mg_linhadocentro/cataguazes.htm)>. Acesso em: 18 nov. 2014.

acontecido alguma coisa ruim com Donato, porque reconhece sua *Monark* vermelha caída junto ao meio-fio, perto da *Ponte Nova*, em Cataguases; o Professor ouvia música em sua *eletrola* e escrevia para o jornal *O Cataguases*. No segundo romance, a personagem Gildo tem um *Fusca 1300* (os primeiros fuscas que entraram no Brasil foram em 1951) e Zé Pinto lembra a época em que comprou uma *Vemaguete* (automóvel fabricado entre os anos 1958 e 1967) e também faz alusão a um *Chevette* (automóvel lançado no Brasil em 1973) que está parado na garagem com o motor enferrujando, além de lembrar do tempo em que fazia frete com um caminhãozinho *International KB-6* (a produção deste veículo iniciou em 1940).

O recurso de se referir a marcas e objetos se repete em outras histórias, todavia, os exemplos até aqui apontados nos parecem ser suficientes para mostrar a evolução temporal em um romance que, ao fazer alusão a isso, acaba indiretamente se referindo ao contexto histórico no qual tais mercadorias circulavam. Ademais, esse recurso estético utilizado na composição do tempo também é importante para apresentar a intimidade das casas, o cotidiano e os hábitos das personagens que são muito parecidos entre si, pois pertencem a uma mesma classe social e possuem vidas bastante semelhantes: enquanto labutam para a sobrevivência diária, em seus imaginários persiste o sonho de participar da vida moderna.

Em relação ao espaço construído na narrativa, este pode ser dividido em basicamente três ambientes por onde circulam as personagens: o espaço de um Brasil rural representado pela cidade de Rodeiro (MG) e seus arredores, como a Serra da Onça; o espaço de um Brasil industrializado representado pela cidade de Cataguases no interior de Minas Gerais; e um espaço cosmopolita representado especialmente pela região metropolitana de São Paulo. Há ainda outros espaços específicos e bastante significativos pela sua recorrência ao longo das narrativas como a Praça Rui Barbosa, local de Cataguases por onde passeavam moças e rapazes em busca de namoros; a Ilha, um prostíbulo pobre que os homens de camada social média baixa costumavam frequentar; o Centro Espírita Bezerra de Menezes, lugar onde recorriam as personagens quando estavam necessitando de conforto para alma; a Manufatora, a Industrial, a Saco-Têxtil, nomes das fábricas de Cataguases responsáveis por empregarem grande parte das personagens do romance; o Rio Pomba, que cortava a cidade dividindo-a inclusive por classes sociais, etc. Dentre esses espaços, reiterados constantemente na narrativa, há um que perpassa a pentalogia e é crucial para a composição do painel romanescos: o Beco do Zé Pinto. O Beco é apresentado ao leitor no primeiro volume da saga, quando os recém casados Donato e Dusanjos aportam em Cataguases em busca de trabalho. O narrador relata o momento em que Zé Pinto fez a oferta de moradia aos migrantes do campo, inserindo o nas regras urbanas, cuja existência até então os protagonistas ignoravam:

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**. A mulher trancou a cara. O alemão calado. A índia grunhiu, **Está bom. Ele** (apontando para o marido) **já veio com firma certa**. Seu Zé Pinto buscou confirmação, o homem, impassível. **Bem, dona..., qual é mesmo a sua graça?, Dona Maria dos Anjos, meus costume é exigir a carteira em-antes. Ele mostra na semana que vem. Mas... Se até lá não estiver tudo direitinho, o senhor despeja nós. Bem...é...** E novamente tentou o assentimento do alemão. Desistiu. **Está bem...dona Maria dos Anjos... vamos ver a casa. Mas... Semana que vem.** (RUFFATO, 2005, p. 110-111)

O trecho explicita algumas novidades surgidas àqueles que progridem pela saída do campo e tentam se estabelecer no ambiente urbano. Moradias menores, contas de aluguel e água somadas à necessidade de garantias para habitar os espaços urbanos contrastam com os costumes do campo, onde os espaços eram mais amplos e o custo da moradia normalmente era pago em troca do trabalho braçal dos agregados e serviçais. E, se por um lado, estes não tinham carteira assinada ou salário fixo, por outro, não precisavam apresentar garantias para ter um lugar para ficar, pois a palavra entre patrão e empregado bastava para selar um negócio permitindo, muitas vezes, a moradia por uma vida inteira nas terras do dono o que confirma o sistema semifeudal e patriarcal que perdurou por longo tempo no Brasil, inclusive durante o período em que o país se modernizava, fato sugestivo de que, em paralelo ao processo de modernização, permaneciam resquícios de uma sociedade arcaica.

O Beco do Zé Pinto também é um espaço revelador de contrastes como aparece na última narrativa de *Mamma, son tanto felice*. Diferente do casal vindo do campo para quem o lugar, embora precário, representava a esperança de vida melhor, para o Professor, morador de um espaço mais centralizado na cidade de Cataguases, o contato com o local lhe roubara, para sempre, a vida estável. Motivado pelo sumiço repentino de sua empregada doméstica, ele desce ao Beco para receber a notícia da morte de Dona Conceição e, de revés, conhece o lugar que esta habitava: “um cômodo minúsculo, um beliche de um lado, um urinol por debaixo, uma mesinha pernetta, um fogareiro a álcool, uma lata de gordura-de-coco vazia, um guarda roupa caindo aos pedaços e uma vassoura de piaçaba” (RUFFATO, 2005, p. 164). O Professor não esconde o choque estabelecido pelo que vê naquele local de extrema pobreza, que contrasta com os mais centralizados da cidade por onde costumava circular.

Da mesma forma que o espaço é construído pela reunião de fragmentos das histórias independentes, o mesmo ocorre com a personagem que é constantemente modificada pela ação do tempo, pelo lugar em que se encontra ou pelo ângulo do narrador que pode representá-la em fases variadas de vida. Zé Pinto, o dono do Beco, é um exemplo disso: a

personagem, que tem sua história narrada da juventude à velhice, é apresentada junto com o espaço que leva seu nome e, assim como ocorre com o espaço, a personagem também perpassa as narrativas para desaparecer no tempo. A construção da personagem é feita aos poucos ao longo das histórias imbricadas no romance. Uma determinada personagem cumpre o papel central em uma narrativa, aparece como secundário em outra, e da mesma forma que pode desaparecer do romance poderá também ressurgir em outra história, oferecendo novas hipóteses de leitura que não haviam sido levantadas anteriormente. Além disso, mesmo que uma narrativa não seja sequência de outra, é possível utilizar a história de um determinado protagonista para complementar a história de outro e assim sucessivamente, passando a impressão de que embora as personagens sejam diferentes, seus destinos não se diferenciam tanto assim uns dos outros.

Essa estratégia estética de idas e vindas na leitura colabora com a ideia de que a narrativa é um romance em trânsito<sup>18</sup>, devido ao constante movimento. Trânsito, aliás, também realizado por um narrador que adere<sup>19</sup> ora a uma, ora a outra personagem para narrar um mesmo fato de perspectivas diferentes ou para capturar os momentos vividos por uma mesma personagem em diferentes fases de sua vida: infância, juventude, fase adulta, velhice. Embora o romance seja tecido pelas mãos de um único narrador, este o faz alternando o “tom” narrativo das inúmeras histórias, ou seja, o narrador modifica a forma de contar quando se refere a uma e a outra personagem. Um fator de sustentação e da tessitura desse painel romanesco, aliás, é justamente a existência desse único narrador que adere às personagens, misturando sua voz à voz destas, imbricando o presente, os sonhos de um futuro e as memórias de um passado. Essa pluralidade de perspectivas usadas pelo narrador exige um leitor ativo com capacidade de preencher as lacunas do texto e com a disponibilidade de reorganizá-lo a cada nova narrativa que se abre no romance. Para ilustrarmos isso, tomemos como exemplo o que o narrador diz sobre Chiara Bicio quando esta se casou com um Micheletto. O relato está inscrito em “Uma fábula”, narrativa de abertura de *Inferno provisório*, na qual é valorizada a perspectiva de André, o filho de Chiara:

---

<sup>18</sup> Essa forma de se referir ao romance é tomada de empréstimo de Marisa Lajolo (2007, p. 97-108), quando esta faz uma análise do primeiro volume da pentalogia. O ensaio intitulado “Trajeto de leitura de um romance em trânsito: *Mamma, son tanto felice*, de Luiz Ruffato” é parte constituinte de *Ficção brasileira no século XXI* (2007), livro organizado por Helena Bonito C. Pereira.

<sup>19</sup> De acordo com a análise de Danielle Corpas (2009, p. 25-26), temos a oportunidade de conviver, de uma maneira muito próxima, com o mundo desencantado das personagens de *Inferno provisório* graças a uma narração em terceira pessoa sempre muito colada às personagens: “Chama atenção a insistência do ficcionista nesse posicionamento de seus narradores, que tanto oferecem conclusões sobre as personagens, próprias de narrador onisciente, quanto incorporam em sua elocução a linguagem daqueles sobre os quais recai o foco narrativo”.



De começo, pensava, pelo menos a visitaria a família, mas, desatinou, o Pai rompeu com os Bicio, assenhorando-se de que parente nenhum viria rondar coisas suas, algemando-a nos cordões umbilicais de gravidezes sem-fim, largando-a desamparada, mingando num quarto de portas e janelas trameladas por fora de onde saiu, trinta e cinco anos, rija, enrolada numa toalha-de-mesa, tão pássara que até o vento insistia em carinhá-la em sua derradeira viagem de carro-de-boi cantador até a Igreja São Sebastião, quando, para comparecer decente à missa de corpo presente, vestiram-na em madeira, gente havendo que desacreditava, É ela mesma?, É ela?, sussurrando na delonga do cemitério, vinte e um anos encafuada, Era doida?, precisava deixar ela trancada, murmuravam todos, Ah, coitadinha... (RUFFATO, 2005, p. 21)

Essa cena vai ser revista na segunda história do romance, na qual a narrativa acontece em ambiente urbano. Em “Sulfato de morfina”, a personagem principal é Dona Paula, uma mulher idosa, moradora da cidade de Cataguases que sofre de um câncer em estágio avançado. Sentindo a morte chegar, sob efeito do remédio que necessita para aplacar a dor, a mulher relembra sua infância e o destino de seus pais e irmãos e, da perspectiva dessa personagem doente e velha, o narrador complementa a história da irmã Chiara:

[...] Chiara, meia-lua-da-unha, tranças cavalgando a solidão do céu de outono, ‘Nunca vamos nos separar’ mãozinhas siamesas, histeria no casamento, ‘Minha irmã!, minha irmã!, adeus!, meu bem, adeus!’, como antecipando sua história, empurrada por um bicho-homem Micheletto para o fundo do fundo de uma barroca, enquistada meio caminho de Rodeiro para a Serra da Onça, algemada nos cordões-umbilicais de gravidezes sem fim, mirrando num quarto de portas e janelas trameladas por fora, da família exilada, até a luz do dia censurada, desajustando-se a cada pio no relógio, [...] e ocultou-se cinzenta à sombra do pomar roído de pulgão, pés de laranja, e de limão, e de mexerica, e de tanjo, e de lima, e de sidra, sabendo-se em ruínas, um casamento e a felicidade advinda, bobiças que aos catorze anos almejava, e, em meio ao tapete de cheiros estragados, porcos e galinhas disputando frutas podres, desfiou sua loucura. Só tornaria a Rodeiro vinte e um anos após, vestida em madeira, missa de corpo-presente na igreja São Sebastião, rija, lívida, nem migalhas do antigamente. (RUFFATO, 2005, p. 39)

É possível um cotejo entre os trechos destacados das duas diferentes histórias do mesmo romance. Ambos se referem ao mesmo fato: a posse de Chiara Bicio pelo marido, um Micheletto que rompeu com a família da esposa, proibindo visitas a ela e manteve a mulher – grávida todos os anos – confinada dentro de um quarto da casa da família localizada no interior de Rodeiro. No primeiro trecho é André quem relata a expectativa da mãe em receber visitas da família, esperança afastada pelo rompimento do pai com os Bicio. Conta também sobre as inúmeras gravidezes da mãe e sobre seu abandono e encarceramento pelo pai. No segundo trecho, o mesmo fato é narrado em outro momento temporal, apresentando novos elementos como o relato da ingenuidade das irmãs que sonhavam e acreditavam que poderiam

ser felizes pelo matrimônio; e a tentativa da família de convencer Chiara a romper o casamento fracassado, mas que ela, receosa, decidiu aceitar o seu inferno, tomando-o por sina.

Outra diferença entre os segmentos é que o primeiro é do ponto de vista do filho, ou seja, de quem viveu a situação do lado de dentro da casa, com o juízo de valor ingênuo de uma criança orientada pelo pai ignorante. Já a perspectiva de Paula é de alguém que acompanhou o acontecimento de forma distante, julgando-o do lado de fora da casa. Por outro lado, o narrador desse último trecho traz para a narração o tempo presente de uma mulher de idade avançada que está doente e faz uma retrospectiva de sua vida e, devido ao seu atual momento, o tom do texto é melancólico. Entretanto, em um ponto os dois relatos convergem: Chiara havia se desajustado ao longo da vida só tendo retornado a Rodeiro para o seu funeral. Esses deslocamentos do narrador que ora narra da perspectiva de uma personagem, ora de outra, conferem o movimento ao romance e essa estratégia narrativa necessita do olhar atento do leitor a quem compete, pelos elementos textuais fornecidos por uma e outra narrativa e também pelo preenchimento das lacunas em aberto, unir os pontos das histórias para tecer a rede e conferir sentido ao texto.

Há outros pontos que merecem destaque em relação ao aspecto formal da narrativa. Um bom exemplo é o emprego de diferentes marcadores de diálogos e o uso de negritos, itálicos e fontes diversas de letras para se referir à alteração das vozes das personagens e narrador e/ou para marcar mudanças temporais, conforme se vê no exemplo a seguir. A cena narrada é um diálogo entre o marido desempregado e a mulher costureira retirado de “A homenagem”, parte constituinte de *Vista parcial da noite*:

: cadê meu dinheiro, heim? anos na ratoeira da fábrica pra quê?  
 :: as costuras sustentam você, as crianças, todo mundo! ingrato! isso que você é: ingrato! [...]  
 : nem pro cigarro... vou acabar tendo que roubar...  
 :: isso!, ameaça! que belo exemplo pros seus filhos!  
 : ninguém me dá a mínima satisfação nessa casa!  
 :: ai, meu deus, por que não me mata de uma vez?  
**Vou te matar, desgraçada!**, berra, Fátima escapa, derrubando vasilhas, **Socorro!**, Zé Bundinha a alcança na sala, desfecha-lhe um tapa, outro, em desespero Teresinha agarra-se às pernas do pai, **Larga a mãe, larga!**, a mulher se desvencilha, corre para fora, Isidoro chora, **Acudam, que ele está me matando! Larga a mãe, pai!, larga ela!** Zunga: **Para, Zé, para!** Bibica: **Chama a polícia, minha nossa senhora!** Dona Olga: **Para, Zé!** Hilda: **Chama a polícia! Ele vai matar a Fátima!** Zito Pereira imobiliza-o numa chave-de-braço, caem contra a cerca de bambu. Revólver na mão, **Quê que houve, aí, quê que houve?**, espantadas, as mulheres espalham-se, aos gritos, **Santo deus!, Carece disso não, seu Zé Pinto!, Eu já falei que não quero bagunça por aqui, não falei? Eu já** (RUFFATO, 2006, p. 36)

Interessante registrar também que a mesma cena comparece em outra história – “A solução” – constituinte de outro romance – *O mundo inimigo* – narrada de outra perspectiva. O ponto de vista que o narrador agora adota é o da personagem Hélia, uma vizinha do casal protagonista da briga. Ela assiste, pela janela, à mesma cena descrita no fragmento anterior:

Vou te matar, desgraçada!, e gritos, gritos histéricos, e barulho de vasilhas desabando no chão, um tapa, outro tapa, a mulher se desvencilha, corre para fora, as crianças choram, Larga a mãe, pai! Larga!! *É o Zé Bundinha. Minha nossa senhora!*, o coração disparado, as pernas bambas, ele a alcança, Acudam, Acudam, que ele está me matando! Larga a mãe, pai, larga ela! Pára, Zé Bundinha, pára! Chama a polícia! Pára, Zé Bundinha! Chama a polícia!, ele vai matar a dona Fátima! Hélia espia pela janela-veneziana. O Zito Pereira consegue imobilizar o Zé Bundinha numa chave-de-braço, ambos caem contra a cerca de bambu, o Zé Pinto aparece, revólver na mão, Quê que houve aí, quê que houve?, as mulheres espantam-se, recomeçam os gritos e o choro, Pelo amor de deus, seu Zé Pinto, não carece disso não, Eu já falei que não quero bagunça por aqui, não falei? ” (RUFFATO, 2005, p.71)

Podemos observar que no primeiro trecho o recurso da marcação de diálogo difere das tradicionais aspas e travessões, pois o autor adota dois pontos e quatro pontos para isso, e o negrito é usado para marcar as vozes das personagens que se envolvem na briga referindo-se ora à voz do marido, ora à da mulher, ou a dos filhos, dos vizinhos e de Zé Pinto. Já no segundo segmento não há negritos, mas as mesmas frases ditas pelas personagens envolvidas na briga doméstica são narradas do ponto de vista da jovem que vê a cena pela janela de seu quarto. A esse trecho é acrescentado um segmento em itálico para descrever o pensamento da moça acompanhado pelas informações do narrador sobre o seu estado emocional. Essa forma de organizar o discurso narrativo corrobora a assertiva de Ruffato em relação à sua preocupação com a maneira como *escreve* uma história.

Além das técnicas até aqui apontadas, também percebemos a construção de fragmentos capazes de conferir uma certa plasticidade às cenas, dando a ideia da criação de uma imagem, a qual teria como objetivo “mostrar” uma cena em vez de “narrar”. Uma boa ilustração disso seria a ocasião em que uma personagem sente uma tontura e o mal súbito é marcado por uma barra preta na história “Vertigem” de *O mundo inimigo*:

Um vira-lata malhado saiu ao seu encontro, estridentes latidos, entre a incerteza da pontapés ou afagos, e no seu encaço um menino, pés no chão, camisa do Batman, chorte puído, olhos curiosos, **Quem é você?**, e ele disse que gostaria de falar com a dona Margarida, **É aqui que ela mora, não é?**, correndo atrás de uma bola, **Vó, vó, tem um [.....]** Tempos depois – segundos? minutos? –, tronco vergado, pernas esticadas sobre a poltrona rasgada da sala da casa, uma mulher agrisalhada, copo vazio de água-com-açúcar na mão, entre cuidados e apreensões, **O senhor, heim? está melhor? heim?** (RUFFATO, 2005, p. 196-197)

O mesmo ocorre quando é construída uma imagem na ocasião em que é descrita a cena do afogamento de um menino, filho de um “buscador” de afogados. Tal episódio é narrado em “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, de *Vista parcial da noite*:

Tiritando, acercou-se do pai, procurando agarrar-se ao seu pescoço, mas pareceu ele distanciava-se,  
impulsionou-se novamente pareceu ele distanciava-se **Pai!** pensou regressar perdera o fôlego **Pai!** lançou-se na sua direção pés em falso mãos debatendo desordenadas

s  
u  
b  
m  
e  
r  
g  
i  
u

voltou à tona **Pai!** Girou o corpo a água inundava nariz boca

s  
u  
b  
m  
e  
r  
g  
i  
u

voltou à tona **Pai!** Urubus planam o anil celeste

s  
u  
b  
m  
e  
r  
g  
i  
u

voltou

s  
u  
b  
m  
e  
r  
g  
i  
u

voltou

s  
u  
b  
m  
e  
r  
g  
i

u (RUFFATO, 2006, . 89-90)

Ou ainda quando é descrita a “vida torta” de uma personagem miserável, a qual acaba sendo “engolida” por um bueiro e pela paisagem urbana como acontece com Vicente Cambota também em *Vista parcial da noite*:

à boca-da-noite invadia quintais para  
 remexer o lixo em busca do de-comer e esmolava trocados para  
 encher o garrafão-de-pinga [...] até, largado no pasto, desmaiado [...] ser internado às pressas na Casa de Saúde, médico e enfermeiro enauseados, para exame, não atinavam o que as escaras beliscando a pele, e, madrugada, um estrondo, voltou a si apavorado puxou da veia o tubo de soro e zonzos, camisola-de-hospital, escancarou a janela, vento úmido carinhando o rosto, com embaraço colocou as pernas bobas para fora e claudicante afastou-se, devagar, relâmpagos estralejando trovões, guardado pelos fícus que encobrem a rua vazia, e os primeiros pingos alcançaram-no na Vila Teresa, e, em frente ao Beco do Zé Pinto, estourou um raio desligando as luzes dos postes, e a treva se apossou do mundo, onde, a mãe?!, deslizou a ponta dos dedos sobre a casca rugosa do pé-de-amêndoa, a chuva apertou, látégos de água fria chicoteavam seu corpo, tonto, os remédios?, relâmpagos latejam trovões, rumou protegendo-se sob as marquises, almejava fugir, sempre em frente, bata encharcada, logo dariam por sua falta, avisariam a polícia, e, se descobrem-no, amarram-no, botam-no numa assistência e somem com ele, nunca mais iria se achar, tropeça, cai, ergue-se, em frente, sempre, o esconderijo, a enxurrada arrasta o barro que desce das encostas desaterradas do Beira-Rio, atola os pés, nada enxerga, escorrega, o chão desmorona, pensa gritar, uma cratera engole-o, metade dentro do bueiro, metade fora }

(RUFFATO, 2006, p. 127)

Essa estratégia estética de usar a matéria prima da linguagem para fazer da cena descrita ou narrada uma verdadeira imagem é amplamente empregada. O apelo visual, ao mesmo tempo em que confere um grau de realidade à narrativa, também é capaz de aguçar o olhar do leitor acostumado aos apelos da sociedade do espetáculo. Na era midiática, o que se sobressai é a imagem e, sabedor disso, Ruffato estabelece uma relação entre esta e a sua escrita e na tentativa de criar imagens em sua concretude, ele utiliza a linguagem em toda sua potencialidade e a forma estética é evidenciada.

Além dos aspectos formais até então sublinhados, também nos deparamos com diferentes gêneros textuais utilizados na composição do romance, confirmando a característica da hibridização. Uma lista de compras (2006, p. 97), um termo de compromisso (2006, p. 111) e um registro em certidão de nascimento (2006, p. 119), representando escritas realizadas a próprio punho são alguns exemplos dessa diversidade de gêneros, os quais, ao lado da inscrição de uma homenagem em uma placa de prata (2006, p. 39), de uma transmissão oral de uma emissora de rádio (2006, p. 59) e de uma notícia retirada de um

jornal (2006, p. 141) figuram no romance *Vista parcial da noite*. Isso para ficarmos com exemplos ilustrativos de apenas um dos volumes da saga.

Há ainda um recurso estético muito peculiar utilizado por Ruffato em seu projeto literário que é o emprego da hipertextualidade<sup>20</sup> utilizada como uma estratégia estética de fragmentação formal que, a nosso ver, coaduna-se com a construção de um romance em forma de painel romanesco. É o próprio autor, aliás, quem fornece a dica da possibilidade de uma “leitura hipertextual” de seu projeto literário, quando, em entrevista concedida a Danilo Corci publicada em 2005, ele afirma:

A Cataguases dos meus livros é uma Cataguases referência, um microcosmo de um certo Brasil. Tive a sorte de nascer numa cidade que já era industrializada no começo do Século XX e que reproduziu, em miniatura, toda a história do movimento migratório brasileiro. Formalmente, quando pensei no *Inferno provisório*, quis usar os recursos disponíveis do hipertexto. Mais ou menos assim: cada parte dos livros conta a história de uma personagem. Essa personagem convive com outras. Se pudéssemos clicar sobre o nome de cada personagem dos livros, uma nova página seria aberta e ali encontraríamos a história dessa nova personagem. Portanto, o sentido de circularidade existe porque as histórias vão sempre se reportar umas às outras. E por isso a cidade está presente como um fantasma, como as nossas histórias estão sempre contaminadas pelo passado... (RUFFATO, 2005, s. p.)

Se o sentido de circularidade existe, conforme afirma o autor, é porque a personagem principal de uma determinada história aparece como pano de fundo em outra narrativa ou em outro livro da pentalogia; ou porque uma determinada narrativa se liga a outra; ou ainda porque uma personagem se relaciona com outra, formando uma rede hipertextual pelo cruzamento das histórias. Se houvesse a possibilidade de clicar em nomes de personagens ou de lugares como se fossem *links* para serem abertos em outra página, seríamos remetidos de uma a outra história de um mesmo romance ou de um a outro volume da saga, formando essa rede hipertextual que é o painel romanesco de *Inferno provisório*. Para ilustrarmos tal técnica, poderíamos partir de qualquer um dos romances da pentalogia, todavia, no nosso entendimento, o último volume da saga é um bom ponto de partida para verificarmos o emprego dessa estratégia formal.

Todas as seis histórias que constituem *Domingos sem Deus* (2011) retomam, de uma maneira ou de outra, elementos das narrativas dos demais volumes da saga, contribuindo para alterar ou complementar leituras anteriormente realizadas. Na narrativa “Trens”, por exemplo, a personagem Nica Finetto é representada como uma senhora idosa que se desloca do centro

---

<sup>20</sup>A hipertextualidade a que me refiro aqui é tirada do campo da informática. George Landow (1995) se refere ao hipertexto como um texto fragmentário e infinito. Cruzando ideias da crítica literária contemporânea com a tecnologia, Landow mostra que em um romance hipertextual a responsabilidade do fim, do encerramento e do contínuo pertenceria somente ao leitor. (SAMOYAULT, 2008, p. 33).

de Cataguases para o bairro onde mora e os solavancos sentidos no ônibus avivam as memórias da personagem que lembra de uma viagem realizada com sua família há muitos anos. De suas memórias, surge a imagem dela e das crianças – Fernando, Carlos, Norma e Nelson – percorrendo, de trem, o trajeto entre Cataguases e Diamante de onde percorreriam mais um trecho de estrada de chão que os levaria ao sítio dos Spinelli, localizado na comunidade de Rodeiro, a fim de visitarem Assunta – irmã de Nica – casada com Orlando. Cenas, espaços e nomes de personagens já conhecidos do leitor seriam – se houvesse essa tecnologia no livro – alternativas de *links* capazes de, a um simples toque, abrirem outras histórias nesse ou em outros romances da pentalogia, estabelecendo relações hipertextuais.

Ao clicar, por exemplo, no nome *Orlando* uma possível janela surgiria com a narrativa intitulada “A Expição”, cujo foco principal é a história dos Spinelli e do filho de criação Badeco-Jair, narrada em *Mamma, son tanto felice*, abarcando do espaço rural ao ambiente metropolitano das décadas de 1950-1960. Repetindo esse mesmo gesto, agora sobre o nome de *Fernando*, a janela aberta poderia ser “Aquele Natal inesquecível”, narrativa constituinte de *Vista parcial da noite*, cujo mote é a história do filho mais velho de Nica, morador de Cataguases que recém empregado em um armazém, chega em casa feliz por ter conseguido comprar lembrancinhas de Natal para a família, mas se depara com mais uma das costumeiras situações de violência do pai contra sua mãe, fato que faz desse, o seu Natal inesquecível.

Mais um clique sobre o nome *Fernando* poderia nos conduzir à cena do atropelamento do rapaz, morto aos vinte e quatro anos, quando sua Monark vermelha deparou-se com uma jamanta MB 1924, cujo acontecimento é narrado em “Aquário” de *Mamma, son tanto felice*. A morte de Fernando também é referida em “Trens” quando a melancólica Nica, repassando sua vida dentro do ônibus em solavancos, faz um balanço do que restara da família depois de enterrados o filho e o marido: “A Norma, com seus modos reprováveis, sujava o nome dos Finetto, e o Carlinhos rebelde, perdera-o para o mundo. O Nelson, esse, coitado, batia-cabeça, sem esquentar lugar – agora, biscateava relógios e despertadores num banca de camelô da Rodoviária.” (RUFFATO, 2011, p. 42). Nessa mesma narrativa, um clique sobre o nome Nica Finetto poderia nos remeter à personagem exercendo um papel secundário na narrativa “Outra fábula”, também de *Domingos sem Deus*, quando Nica é representada como uma parente ajudando a mãe de Guto, na confecção de salgados. Outro clique em cima do nome italiano nos remeteria pelo sobrenome em comum a “Milagres” que trata da vida de Gilson Finetto fugido da terra de origem e refugiado nos fundos do um posto na estrada Rio-Bahia trabalhando como borracheiro.

Esse é um procedimento que poderia continuar, enveredado por inúmeros caminhos a partir dessa ou de outras histórias da pentalogia, promovendo outras possíveis imbricações e tecendo a rede aqui reconhecida como um painel romanesco. Todavia, o processo até aqui demonstrado nos parece suficiente para mostrar a maneira como o autor arquitetou o romance, permitindo a cada leitor juntar os fragmentos (as histórias) de maneiras diferentes para, a seu modo, montá-lo, como na confecção de uma colcha de retalhos, a qual, em cada diferente composição um novo desenho surge. Ou seja, há, pela forma estética empregada, uma variação na composição do texto. Na opinião crítica de Giovanna Dealtry (2009), a pentalogia de Ruffato ocupa um lugar singular no cenário da literatura contemporânea e o que está em jogo nesse romance é como trazer para o contemporâneo o silêncio de sujeitos que alicerçaram uma concepção progressista de modernidade, enquanto eram colocados à margem do ideário da nação. E a resposta surge pela opção formal do escritor por uma estrutura descentralizada, formada “por capítulos/contos que funcionam como peças de um caleidoscópio e por uma linguagem lacunar”, capaz de inscrever “a prosa ruffatiana na urgência do tempo presente, sem esquecer-se da dor e da luta; das alegrias e memórias; dos ossos, enfim” (DEALTRY, 2009, p. 219).

Tal processo de organização do texto nos remete a Walter Benjamin (2012), quando o pensador germânico lamentava o fato de o hábito de contar histórias ao redor de uma lareira, com uma geração passando a outra suas experiências, ter se transformando em uma tradição perdida ao mesmo tempo em que aponta que as mudanças na forma de narrar estão diretamente ligadas às mudanças históricas, sociais e culturais. Da fala de Benjamin, podemos depreender que as modificações da narrativa acompanham as transformações do tempo e do próprio homem que, como um ser social e histórico, está inserido em uma dada comunidade e vive em uma determinada época. Ao que nos parece, o projeto estético de Ruffato, ao imbricar de um modo muito particular os elementos da narrativa, é um exemplo dessas mudanças que se relacionam ao tempo histórico vivido por uma sociedade.

A intenção desse capítulo foi mostrar um pouco da forma como o escritor utiliza a estética do fragmento na construção de seu projeto literário no qual imbrica tempos, espaços e personagens, mescla diferentes perspectivas, descentraliza a voz narrativa, valoriza diferentes vozes de diferentes sujeitos, utiliza uma variedade de recursos gráficos para representar o real e conferir um caráter cênico à narrativa e emprega o recurso da hipertextualidade para tecer um painel romanesco. Todavia, ao lado disso, também é objetivo dessa tese verificar o que o autor mineiro contempla para abordar o lado avesso da história da modernização nacional.



### **3 A “HISTÓRIA A CONTRAPELO” EM *INFERNO PROVISÓRIO*: MIGRAÇÃO, MODERNIZAÇÃO E IDENTIDADE NA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DE UM BRASIL MODERNO**

No conjunto de textos escritos, entre os anos 1936 e 1940, Walter Benjamin desenvolve sua visão da história, dissociando-a das ilusões do progresso ditadas pelo pensamento hegemônico de esquerda alemão e europeu e atacando também o marxismo social-democrata, o qual, segundo ele, só soube discernir, no desenvolvimento da técnica, o progresso das ciências naturais e não o retrocesso da sociedade. Benjamin é um pensador incomum por abordar reflexões sobre a história, o progresso, a religião, a política e a utopia, levantando a possibilidade de compreensão de que as classes oprimidas e as minorias possuem um outro ponto de vista, ou seja, uma história que, muito provavelmente, é diferente daquela registrada pela ótica dos vencedores. Para o autor, se somente a voz dos dominadores for contada, uma outra história fica suprimida e abafada. Sugere, por isso, que o historicismo deveria ser substituído pelo materialismo histórico porque este não mascara a barbárie cometida pelo poder opressor.

O materialismo histórico é uma forma de registro da voz dos vencidos e principalmente das vozes caladas e soterradas em meio aos escombros do passado violento e repressor. Benjamin ressalta a imagem de um passado de ruínas e aponta que a civilização foi concebida a partir de episódios de destruição, de massacre e de barbárie e, nesse sentido, um intelectual não pode se eximir das tensões e dos conflitos que marcaram essa sociedade. Nesse sentido, a proposta benjaminiana é a de que o materialista histórico se identifique com o ponto de vista dos vencidos, assumindo como sua a tarefa de “escovar a história a contrapelo”. Conforme Michael Löwy (2010, p. 73-74), a expressão cunhada por Benjamin significa, do ponto de vista histórico, posicionar-se contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos; já do ponto de vista político, tal concepção sugere que a redenção/revolução não acontecerá se as coisas seguirem em seu curso natural no sentido do progresso inevitável: “Deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pelo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e de opressão” (LÖWY, 2010, p. 75). Ainda segundo Löwy (2010, p. 78-79), os excluídos do prazer e os impedidos do desfrute de bens culturais, como escravos, camponeses e operários, constituem-se, eles próprios, em documentos da barbárie, pois “nasceram da injustiça de classe, da opressão social e política, da desigualdade e porque sua transmissão é feita por massacres e guerras”.

As dezoito teses e os dois apêndices que formam o ensaio intitulado “Sobre o conceito de história” (2012, p. 241-252), de Benjamin, produzem três imagens bastante significativas e reveladoras: o tabuleiro de xadrez turco, o anjo da história e as mônadas. A primeira imagem é uma metáfora do jogo da história, de onde podemos extrair a ideia de que o boneco autômato seria o historiador materialista, tentando resgatar fragmentos da história universal – representada pela grande mesa, ilusoriamente transparente – a partir de pequenos fatos que poderiam ser interpretados como as jogadas individuais de cada jogador, as quais, em seu conjunto, formam a história. A imagem do “anjo da história”, por seu turno, remete à ideia de horror e de catástrofe a que a humanidade estaria condenada caso o progresso ilimitado e contínuo não fosse freado. Conforme Löwy (2010, p. 90), a atitude de Benjamin de representar o progresso como uma tempestade demonstra um desejo de inverter uma certa visão da história e desmistificar o progresso, apresentando-o sob um novo olhar marcado por uma dor profunda e inconsolável e por uma revolta moral em relação às ruínas que ele produz.

Por fim, a imagem das mônadas pode ser vista como uma espécie de concentrado da totalidade histórica capaz de nos dar a noção perfeita de que, para o materialista histórico, qualquer momento da história constitui uma chance revolucionária para o combate – no presente – a um passado opressor. Para Benjamin (2012, p. 251), quando o pensamento se depara, repentinamente, com uma imagem saturada de tensões, ocorre um choque, através do qual se cristaliza uma mônada. Essa mônada seria um objeto histórico único diante do qual o materialista histórico julga valer a pena fazer uma pausa para dar origem à interrupção dos acontecimentos. Dessa forma, um fato passado pode oferecer, no presente, uma chance revolucionária de combate a um passado de opressão que muito provavelmente tenha gerado também um presente oprimido.

Assim, o texto “Sobre o conceito de história” possui o mérito de nos permitir uma reflexão sobre o conceito de tempo. Para Benjamin, o tempo, na modernidade, é progressivo e linear, tornando-se abstrato e vazio. O filósofo insiste na importância da rememoração do passado com o objetivo de usarmos o tempo no presente para trazermos à tona as catástrofes sofridas pelos antepassados, a fim de que estas não se repitam. Para o filósofo, as gerações do presente devem rememorar os fatos de um passado opressor para conhecê-los; e devem conhecê-los para não aceitá-los, mas, principalmente, para não repeti-los. Na concepção benjaminiana, o “tempo de agora” é importante uma vez que tomar conhecimento de um passado opressor no momento presente é permitir-se enxergá-lo de outro ângulo, ou seja, é possível analisar o fato passado com uma nova consciência em relação a esse passado.

É por esses caminhos que enveredamos em nossa leitura de *Inferno provisório*, pois pretendemos alinhar a concepção de história benjaminiana de valorizar o “tempo de agora” e a ótica dos vencidos da história ao método empregado por Luiz Ruffato, que usa como centro de sua matéria narrativa acontecimentos aparentemente insignificantes, histórias do cotidiano de sujeitos anônimos, sem brilho, sem glamour ou, simplesmente, dos invisíveis para a história, representando-os em seus deslocamentos geográficos e em suas subjetividades repletas de sonhos, desejos e frustrações. O escritor mineiro parte do tempo de agora para resgatar um passado e deixa clara a sua intenção de conhecer os impactos das mudanças objetivas nas subjetividades das personagens, pois é o entrecruzamento das experiências “de fora” com as “de dentro” das personagens que lhe interessa: “Erigir essa interpenetração da História com as histórias, acompanhar a transformação do país pelos olhos de quem verdadeiramente a comanda, eis minha proposta” (RUFFATO, 2006, p. 160).

É, pois, dessa versão às avessas da história da modernização do país que esse capítulo se ocupa, procurando investigar as trajetórias das personagens que precisam se deslocar em território nacional em busca da sobrevivência. Tomando como parâmetro a tese do fracasso do projeto da modernização no Brasil (HOSSNE, 2007) e a noção de que *Inferno provisório* pode ser lido como uma “história a contrapelo” (DEALTRY, 2007, 2009), queremos destacar personagens e fragmentos das narrativas da pentalogia, os quais possibilitam uma reflexão para tentarmos compreender como foi que chegamos onde estamos. Nosso pensamento parte do princípio de que estamos vivendo, hoje, as consequências de um projeto modernizador rápido e desorganizado estabelecido no Brasil ao longo da segunda década do século XX e que tem se mostrado menos em suas *benesses* do que em sua barbárie traduzida pela permanência da desigualdade social, pelo aumento da violência urbana e pelo crescimento do número de desenraizados que aceitam as vidas precárias destinadas a quem deve apenas se deslocar no espaço a fim de se transformar nos “sobreviventes” da tragédia social brasileira.

### **3.1 O sonho do migrante em *Mamma, son tanto felice*: as motivações dos deslocamentos geográficos**

*Inferno provisório* é um projeto literário cuidadosamente arquitetado que distribui cinquenta anos da história do Brasil em cinco romances, sendo que o primeiro volume aborda a questão da imigração italiana e do êxodo rural no Brasil, focalizando um tempo histórico que gira em torno das décadas de 1950 e 1960. Em um espaço concentrado de apenas meio

século, o Brasil transformou-se rapidamente, pois, se em 1950 e na primeira metade de 1960, o Brasil ainda era essencialmente rural, no início dos anos 1970, a maioria da população já vivia nas cidades. Segundo Daniel Aarão Reis (2014, p. 75), o início dos anos 1960 – o último do mandato de Juscelino Kubitschek de Oliveira, – foi um divisor de águas na história do Brasil, pois, nessa época, o país modernizava-se, “suscitando um processo de grande mobilidade social e geográfica”.

O historiador Boris Fausto (2014, p. 235) explica que, nessa época, o governo JK (1956-60) estabeleceu uma política econômica com um programa de metas, no qual havia trinta e um objetivos “distribuídos em seis grandes grupos: energia, transportes, alimentação, indústrias de base, educação e construção de Brasília, chamada de metassíntese”. Tal programa, segundo Fausto, atingiu ótimos resultados especialmente no setor da indústria, e, entre 1955 e 1961, o valor da produção industrial, descontada a inflação, cresceu em 80%, com um crescimento real das indústrias de aço, da mecânica, de eletricidade e comunicações e de material de transportes. Dessa forma, o governo JK ficava associado à instalação da indústria automobilística no Brasil com empresas multinacionais, estabelecendo-se no ABC paulista, tendo como uma das principais consequências o fato de concentrar operários em proporções inéditas no país. O geógrafo Milton Santos (2013, p. 82-83) completa esse painel da década de 1960, com a afirmação de que existiam, no Brasil, vinte e oito cidades com população entre 100 e 200 mil habitantes, onze cidades entre 200 e 600 mil habitantes, seis cidades com mais de 500 mil habitantes e apenas dois centros urbanos modernos e de grande porte: São Paulo e Rio de Janeiro, conhecidas como as cidades milionárias, por passarem da cifra de milhões de habitantes.

Herbert S. Klein e Francisco Vidal Luna (2014)) complementam ainda esse quadro com um panorama histórico-social em relação à população e à sociedade brasileira da época. Segundo os historiadores, o Brasil de 1960 ainda era uma sociedade predominantemente rural, com altas taxas de mortalidade e de natalidade e perfil demográfico pré-moderno e tradicional. Grande parte da população do país era jovem e, em sua maioria, analfabeta. O índice de mortalidade infantil durante o primeiro ano de vida era extremamente elevado e muitas crianças morriam antes de cinco anos, em geral, por doenças provocadas pela contaminação da água, coisa “que há muito se havia reduzido como agente de mortalidade nas nações industriais mais desenvolvidas daquele período” (KLEIN; LUNA, 2014, p. 31). Nessa época, a maioria da população ainda vivia na zona rural, habitava moradias precárias sem água potável e saneamento básico, e não tinha acesso a instalações médicas modernas. Conforme Klein e Luna (2014, p. 31), o Brasil era dividido “não apenas entre uma minoria

urbana moderna e uma maioria rural tradicional, mas também apresentava diferenças profundas por região, classe social e raça”, sendo que a elite tinha uma parcela tão elevada da renda nacional que o país era considerado um dos países mais desiguais do mundo.

Para interligarmos a ficção de Ruffato a tal momento histórico nos parece oportuno o conhecimento dos dados do censo de 1960, o qual apontava que 45% dos 70 milhões de brasileiros moravam na cidade, que apenas 43% das pessoas acima de 5 anos eram alfabetizadas, e que a esperança de vida de pessoas nascidas naquele ano era de 55,9 anos. Ainda segundo o censo, a taxa de natalidade era elevada, apresentando um índice de 6,2 filhos por mulher da faixa etária 14-49 anos e, “apesar de o índice de natalidade ter mudado muito pouco nas décadas anteriores a 1960, a mortalidade já estava em queda desde o fim do século XIX” (KLEIN; LUNA, 2014, p. 32), acenando, dessa forma, para um certo tipo de progresso. A par disso, podemos acrescentar também a constatação do demógrafo Fausto Brito (2006, p. 2-3), para quem a intensa e rápida expansão, que teve seu auge medido pela velocidade do crescimento da população urbana entre os anos de 1950-1970, acabou sendo um componente fundamental das mudanças estruturais na sociedade brasileira. Os números demonstram essa aceleração: se em 1920, o Brasil contabilizava uma população de 27,5 milhões de habitantes, na década de 1950, esse número quase dobrou, aumentando para 52 milhões e, na década de 1960, a população urbana se tornava superior à rural. Somente entre 1960 e o final dos anos 1980 estima-se que saíram do campo em direção às cidades quase 43 milhões de pessoas, incluindo os efeitos indiretos da migração, ou seja, os filhos tidos pelos migrantes rurais já estabelecidos nas cidades.

A partir desses dados, é, portanto, perfeitamente compreensível que o crescimento populacional, a intensificação dos deslocamentos geográficos e o período desenvolvimentista pelo qual o país passava foram os responsáveis diretos pelas mudanças não só das cidades como também em relação à ocupação dessas pessoas. Em 1920, um índice de 67% da população trabalhava no setor de agropecuária, ao passo que no ano 2001, restou apenas 21% trabalhando no campo; de 8% que trabalhavam na indústria na década de 1920, o número aumentou para 20% no ano 2001. O maior salto, entretanto, se deu no setor de serviços que, em 1920, contava com 16% da população e no ano de 2001 passou a computar 58% da população dedicada a este setor.<sup>21</sup> Essas transformações em relação às variadas ocupações dos trabalhadores alteraram dinâmicas sociais, culturais e estruturas familiares e estão representadas do primeiro ao último volume de *Inferno provisório*. No volume de abertura do

---

<sup>21</sup> Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/29092003estatisticasecxhtml.shtm>>. Acesso em: 05 maio 2014.

painel romanesco estão contemplados os cotidianos de trabalhadores do ambiente rural como o pequeno agricultor e a dona de casa até aquelas ocupações relativas à urbanização nacional como o operário de fábrica, a lavadeira, o motorista, o dono de cortiço, o professor, etc.

As letras verdes que se destacam na capa preta do primeiro volume da saga *Inferno provisório*, grafando o título *Mamma, son tanto felice*, remetem, pela cor, à ideia de esperança e, pela língua, ao povo italiano.<sup>22</sup> Engana-se, entretanto, quem, a partir desse elemento paratextual, pensar que o romance traz uma história coroada de felicidade sugerida pela cor das letras que estampam o título. Ao contrário da frase sugestiva, o livro não apresenta histórias de encontros de famílias de origem italiana que comem e bebem alegremente, confraternizando com mesa farta e celebrando a vida; tampouco há relatos de festas com um povo dançando ao som das músicas típicas, lembrando saudosos, mas felizes, suas terras longínquas. O que se vê são histórias individuais de uma gente pobre representada por personagens em constante movimento que precisam sobreviver e aceitam aquilo que o Brasil oferece: as terras baratas a serem desbravadas, o emprego de operário na fábrica das cidades recém industrializadas e as promessas de uma vida melhor nas regiões metropolitanas.

A representação dos cotidianos e das subjetividades de trabalhadores brasileiros que se deslocam geograficamente em solo nacional de um país em franco processo de modernização e urbanização é o fio condutor das seis histórias que constituem *Mamma, son tanto felice*. Todavia, as narrativas que se entrelaçam na composição do romance podem ser lidas na perspectiva do movimento/deslocamento ocorrido nas mais variadas direções. Há representações das lembranças das histórias dos pais e avós que vieram da Itália para o Brasil; daqueles que abandonaram o espaço rural rumo à cidade industrializada, em busca do trabalho assalariado; dos que partiram da pequena cidade industrializada para a metrópole, local dos melhores empregos; ou até mesmo representações do movimento de retorno às origens seja de forma provisória ou pela memória da personagem.

As histórias “Uma fábula”, “Sulfato de morfina”, “Aquário”, “A expiação”, “O alemão e a puria” e “O segredo” são contadas por um mesmo narrador em terceira pessoa que mistura a sua voz à voz da personagem. Esse narrador nos possibilita o contato com os ascendentes e/ou descendentes dos Micheletto, Bicio, Zocolli, Furlaneto, Benvenuti, Finetto,

<sup>22</sup> Na versão em Língua Portuguesa, a capa é toda preta com a inscrição do título em letras verdes. Além disso, *Mamma son tanto felice* é o título de uma canção conhecida na voz e no ritmo de Luciano Pavarotti. Conforme Francismar Ramírez Barreto (2012, p. 23), a canção provém de uma peça de Cesare Andrea Bicio e Bruno Cherubini, compositor e letrista italianos, respectivamente. Para Barreto, ao que tudo indica, música e letra datam de 1940 e são fartamente conhecidas e interpretadas por cantores da península – de Andrea Bocelli a Anna Liani, de Palermo ao Trento. A melodia, por sua vez, formata o regozijo de um homem que retorna às origens e restaura “tudo” dentro dele. Nas interpretações mais contemporâneas da canção, o entusiasmo de vozes sugere glória e arraigo.

Spinelli, Justi, Pretti. Essa lista de sobrenomes é suficiente para reconhecermos a predominância de personagens de origem italiana no romance. Além das mais de duas dezenas de sujeitos ficcionais que transitam ao longo do livro, também circulam e entrecruzam-se, pelas histórias, ônibus, automóveis, charretes, cavalos, carros-de-boi e muitas bicicletas, misturando-se e compondo uma paisagem que demarca e entrelaça os espaços rural/ urbano, agrário/ industrial de uma nação que intensifica, a partir da segunda metade do século XX, sua marcha rumo ao progresso, destacando-se, nessa modernização alavancada pela industrialização, o aumento dos fluxos migratórios no país.

O movimento migratório, aliás, é um fenômeno constitutivo da formação da sociedade brasileira, pois, desde sua colonização até os dias de hoje, a história do Brasil é formada em boa parte pelos deslocamentos de sua população pelos espaços nacionais. A imigração portuguesa, alemã, italiana – só para citar algumas – e o trânsito constante, pelas diversas regiões do país, estabelecido principalmente em virtude da necessidade de trabalho, são exemplos de deslocamentos permanentes ou temporários rumo aos locais de riqueza que fazem parte da história da nação brasileira. Pelo fato de uma das características de nosso país ser a constante movimentação de sua população pelo território nacional, nos parece interessante sabermos o que dizem alguns estudos tradicionais sobre o fenômeno migratório.

Um dos primeiros autores que se debruçou na reflexão dos movimentos migratórios, conhecido como o primeiro grande teórico das migrações, foi Ernest Georg Ravestein, quando, em 1885, utilizando-se dos dados do censo de movimentos migratórios da Grã-Bretanha, no contexto da Revolução Industrial, enumerou uma série de leis empíricas e, pelo seu agrupamento, tentou o que chamaria de um teoria da migração. Ravestein evidencia uma diversidade de tipos e modalidades de deslocamento populacional, levando em conta a curta e longa distância; a direção dos fluxos como o sentido rural-urbano, urbano-urbano; os movimentos de retorno, corrente-contracorrente; além de caracterizar a migração seletiva e por etapas. Apesar de levar em conta variáveis como a curta e a longa distância, que separava o lugar de origem e de destino, o sexo, considerando que homens estavam dispostos a percorrer trajetos mais longos e mulheres tenderiam a realizar movimentos mais curtos, ou ainda o desenvolvimento da tecnologia como fator contribuinte para encurtar as distâncias pelo aperfeiçoamento dos transportes, Ravestein reconhecia que o motivo econômico era o principal influenciador dos fluxos migratórios, associando as modalidades de deslocamento da população ao desenvolvimento do capitalismo.

Jerônimo Oliveira Muniz (2002), em “Um ensaio sobre as causas e características da migração”, reúne um referencial teórico com os principais autores que tentam explicar o

fenômeno migratório e, nesse compêndio, destaca-se o estudo de C. B. Vainer e Fausto Brito (2001) intitulado “*Migration and Migrants Shaping Contemporary Brazil*, no qual os autores fazem uma análise do processo histórico ocorrido no Brasil nos últimos 150 anos. A Abolição da Escravatura, em 1888, e a Proclamação da República, em 1889, são apontados por eles como dois momentos históricos que servem de marco inicial para a história migratória recente da nação, sendo que, a partir de então, o desenvolvimento do capitalismo, a urbanização, a desigualdade do processo de distribuição da população, a intervenção do Estado sobre os processos migratórios e a desigualdade no mercado de trabalho são os principais fatores que interferem na dinâmica do movimento migratório do país. Odair da Cruz Paiva (2013), por seu turno, em seu livro *Histórias da (I)migração: imigrantes e migrantes em São Paulo entre o final do século XIX e início do século XXI*, ao analisar a migração, a imigração, os diferentes migrantes e imigrantes na formação da sociedade paulista, constatou que os fatores político-econômicos e os sonhos e utopias são os responsáveis por fazerem os sujeitos e grupos sociais se deslocarem. Além disso, Paiva (2014, p. 16) aponta também que as migrações internas no Brasil são um fenômeno bastante comum, pois o fato de migrarem do campo para a cidade ou de certas regiões para São Paulo “são ou foram alternativas encontradas por nossos pais, avós, familiares e amigos para superar as limitações econômicas que o lugar de origem possuía.”

O conjunto desses dados permite a inferência de que, independentemente da época em que se pensou com maior profundidade sobre os deslocamentos humanos e das diferentes realidades coletadas, os estudos selecionados sublinham os fatores econômicos como o principal responsável pela migração. Como ilustração disso, tomemos o processo da imigração italiana no Brasil que, assim como todos os demais imigrantes, deixaram seu país basicamente por motivos econômicos e sociais quando, ao final do século XIX e início do século XX, a emigração, bastante praticada na Europa na época, servia para aliviar os países de pressões socioeconômicas. De acordo com Ângela de Castro Gomes (2000), no caso da Itália, depois de um longo período de mais de vinte anos de lutas para a unificação do país, sua população, particularmente a rural e mais pobre, tinha dificuldade de sobreviver tanto nas pequenas propriedades como nas cidades para onde se deslocava em busca de trabalho. Nessas condições, a emigração era não só estimulada pelo governo, como era também uma solução de sobrevivência para as famílias. No período entre 1860 e 1920, estima-se que tenham saído do país cerca de 7 milhões de italianos. Entre 1870 e 1920, momento áureo do período denominado como da “grande imigração”, os italianos correspondiam a 42% do total



dos imigrantes entrados no Brasil, ou seja, dos 3,3 milhões de imigrantes, os italianos eram cerca de 1,4 milhões.<sup>23</sup>

A narrativa de Ruffato leva em conta esses fatos e dados e fornece elementos para que possamos refletir sobre essa história da imigração italiana em massa sob outra perspectiva: a das representações literárias criadas a partir de uma realidade que o escritor afirma ter vivido, assistido ou ouvido falar em sua infância em contato com seus avós, parentes e vizinhos descendentes de italianos. A associação de alguns fragmentos do romance nos permite montar uma versão da história da imigração italiana pelo viés das subjetividades das personagens. Nesse sentido, em “Sulfato de morfina”, podemos conhecer tal história pela perspectiva de Paula, irmã de Chiara (protagonista de “Uma fábula”), ambas descendentes da família dos Bicio. Paula está perto da morte, e o narrador se vale das memórias melancólicas da protagonista para rememorar a chegada dos pais no Brasil:

Corcoveando o mar-oceano pulgas, baratas, percevejos, ratos, eriçados frangos engaiolados, hirtos pescoços, proprietários do impossível retorno, ignorantes do daqui-a-pouco, no nunca-jamais enterrados os ossos antepassados, soterrados os corpos, rasgadas as memórias do visto, saboreado, cheirado, pegado, ouvido, o Brenta, o paesello, as Dolomitas, a Basílica do Santo, martirizada a história em estrangeiras manhãs suarentas, sob a planta dos pés terras ordinárias, casebres escalando montanhas em perdidos sertões, saúvas, redescobrimentos. (RUFFATO, 2005, p. 40)

A forma fragmentada e precária do trecho narrado retrata a também precária viagem, na qual seres humanos conviveram, por muitos meses, com pulgas, ratos e baratas, para serem apenas “proprietários do impossível retorno” e, ignorantes dessa condição, chegarem à terra prometida. A expressão “ignorantes do daqui-a-pouco” é carregada de premonições, deixando entreaberta a leitura de que o futuro vindouro não garantiria a esse povo imigrante uma vida confortável dentro das condições necessárias ao ser humano. O tom da narrativa, percebido no trecho “no nunca-jamais enterrados os ossos antepassados, soterrados os corpos” joga esses imigrantes nem bem chegados já na condição de desenraizados, pois não havia possibilidade de retorno, e eles precisariam refazer suas identidades nesse novo lugar, diante do estranho e do desconhecido.

Também é possível a percepção do martírio dessas vidas, por meio do segmento “história em estrangeiras manhãs suarentas”, que deixa implícita a sensação do estranhamento, do sentimento de não pertença àquelas “terras ordinárias”, com casebres

---

<sup>23</sup> Disponível em: <<http://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/italianos>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

perdidos em sertões, com muita saúva, confirmando, de revés, o paradoxo existente entre a terra prometida e a terra encontrada. O teor da narrativa novamente sugere que os imigrantes teriam como herança uma história de desenraizamento, de estraneidade, cuja sensação de não pertencimento seria o principal componente de um presente nada parecido com aquele futuro promissor que fora, provavelmente, por eles sonhado ou por alguém prometido, quando ainda na terra de origem. Essa sensação do desenraizamento, da falta de identificação com a terra e inclusive com os familiares pode ser percebida também em “Aquário” quando Nica Finetto, em conversa com o filho já adulto, revive o drama vivido por sua mãe, no Brasil:

- Sabe que eu lembro direitinho da vovó, mãe?
  - Lembra?
  - Como se fosse hoje.
  - Mas você era tão criança quando ela morreu...
  - Nem tanto, mãe... eu tinha uns dez, onze anos...
  - [...]
  - Ela não falava nada em português, mãe?
  - Nada coitada... Nunca aprendeu... Nem uma palavra...
  - [...]
  - Coitada da vovó... Do quê que ela morreu?
  - Solidão.
  - Solidão? Ninguém morre de solidão, mãe...
  - Ela morreu. Depois que venderam o resto da fazenda, ela ficou pulando de casa em casa. Até com a gente ela passou um ano... Mas não conseguia conversar com ninguém. Ninguém mais sabia italiano. Os filhos não tinham paciência de puxar pela memória... Os netos remedavam ela... Passava tempos sem abrir a boca. Até que começou a secar, secar... Um dia acharam ela murchinha, de bruços, na cama...
- (RUFFATO, 2005, p. 63-64)

O relato de Nica reproduz a história do fim de sua mãe, a esposa de um Finetto, que sente na pele a exclusão pela gradativa perda dos elos afetivos, inicialmente, com a terra natal e, depois, com os membros de sua família. A fala da mulher traz intrínseca a aspereza da ideia de viver como excluída em terra estranha, fato que se torna mais doloroso pela constatação de que isso também acontece no espaço familiar, pois a avó fica “pulando” de casa em casa. Por não dominar a língua da terra de destino, a avó de Carlos não consegue se relacionar com as pessoas que habitam o lugar onde mora, o que a faz sentir-se e viver como uma estrangeira. O agravante é que esse distanciamento linguístico acontece inclusive em relação aos seus familiares, pois estes não aprenderam o italiano e, ao passo que a avó também não dominava o português, não havia possibilidade de que pudessem estabelecer, minimamente, qualquer tipo de comunicação. Pela incapacidade linguística, faltou à avó e ao seus descendentes elementos essenciais para a manutenção dos laços familiares e afetivos e, dessa forma, a mulher foi fadada ao isolamento, transformou-se em motivo de chacota e foi condenada à solidão até livrar-se do seu inferno no dia de sua morte.

Essa solidão a que o migrante estaria fadado em terra estrangeira é posta em evidência de uma outra maneira também em “Sulfato de Morfina”, quando o narrador está empenhado em contar a história de Dona Paula, mãe de quatro filhos e moradora da cidade de Cataguases. Do ponto de vista dessa mulher, bastante desgastada pela ação do tempo, pelo câncer que a consome no presente e pela lida diária que a envolveu por cinquenta anos na ocupação de lavadeira de roupas, o narrador remonta a história. A mulher, ao relembrar a chegada do navio de onde desembarcaram seus pais, apresenta, de viés, sua visão sobre uma das mais sólidas e tradicionais instituições da sociedade: a família, iniciada pelo casamento:

Família... casamento... filhos... uma insidiante epiderme de mofo impregna todas as histórias, esporos furtivamente carcomendo qualquer esperança... assim, nos primórdios... assim, sempre... uma praga, uma maldição desembarcada no navio Carlos R, em Santos, camuflada na bagunça das tralhas recolhidas aos baús dos Bicio, dos Furlaneto, cujo sangue, cinco anos mais, se misturaria, a ansiosa melancolia de Giacinto, a nostalgia embirrada de Elisa, ele vinte e dois, ela, quinze anos. (RUFFATO, 2005, p. 39-40)

As lembranças avivadas pela protagonista disponibilizam elementos para compor a sua história iniciada pela união do pai, Giacinto Bicio, e da mãe, Elisa Furlaneto. Além de demonstrar um traço tradicional bastante comum na época, que era o casamento dos filhos bastante jovens e em geral entre membros de famílias italianas, sugere, da mesma forma, a falta de alternativas positivas nas trajetórias desses imigrantes a julgar pela expressão “epiderme de mofo” que impregnaria “todas as histórias” com “esporos furtivamente carcomendo qualquer esperança”. O tom é agravado pela sentença entrecortada: “assim nos primórdios... assim, sempre... uma praga”, fator sugestivo de que o presente da protagonista, assim como nos primórdios, também é repleto de frustrações e sem perspectivas de futuro melhor.

O narrador confere um tom melancólico à narrativa quando demonstra sua posição crítica e tomada de desesperança tanto em relação às personagens imigrantes desembarcadas no Brasil nas primeiras décadas do século XX, quanto às que povoam o país da metade do século XX em diante, já vivendo em cidades industrializadas, como é o caso de Dona Paula. A protagonista, no momento da enunciação, é moradora de Cataguases e se mudara do espaço rural para a cidade a fim de, junto com o marido, proporcionar melhores condições de vida aos filhos. Todavia, estes se dispersaram pelo Brasil em busca de melhores empregos, e a mãe, percebendo a morte se aproximar, sofre por estar distante deles e se envergonha por

depende da ajuda em forma de favor da filha caçula, casada com um operário de fábrica, dona de casa e mãe de duas crianças, com a qual Dona Paula vizinha.

O drama da mulher é ainda maior porque ela não sabe ao certo onde moram ou como vivem os filhos migrantes, pois, desde que partiram, as visitas a Cataguases foram rareando, os poucos contatos telefônicos ou por cartas com a mãe foram se espaçando, a ponto de ela não ter mais certeza do paradeiro de seus descendentes. Esse fato, ao mesmo tempo em que permite entendermos o pensamento melancólico dessa mulher que na hora da morte se ressente pela falta de esperanças que persegue sua família desde a chegada dos pais no Brasil, pode também ser uma passagem bastante sugestiva a fim de mostrar o que o futuro reserva para as personagens velhas da camada social representada pelo romance. O abandono, a solidão e a falta de perspectivas perpassam as vidas das personagens idosas representadas na pentalogia, de modo que os rompimentos dos laços afetivos, em geral, estão ligados à necessidade da migração dos filhos, a fim de lhes garantir uma vida melhor ou uma rasa sobrevivência.

Nos estudos teóricos sobre migração, as causas dos deslocamentos são abordadas com uma explicação lógica. Muniz (2002, p. 3) arrola que a literatura costuma distinguir duas abordagens para explicar os movimentos migratórios, cujas razões seriam divididas, *grosso modo*, em macroestruturais e microestruturais. Ao se levar em conta a conjuntura econômica, social e política do contexto e quando, normalmente, as experiências de vida daqueles que se deslocam não são consideradas para justificar tais movimentos, os processos migratórios são entendidos de perspectivas macroestruturais. Em contrapartida, a mobilidade humana também acontece do ponto de vista micro, ou seja, está atrelada à liberdade de escolha do indivíduo de tomar a decisão de migrar ou não. O estudo de Paiva (2013, p. 9-10) também considera essa lógica, apontando que, na maioria das vezes, é o indivíduo quem pondera os custos e os benefícios nos locais de origem e destino e toma a sua própria decisão, já que a mobilidade humana “é resposta a questões e problemas que estão no cotidiano, na subjetividade, nos sonhos e utopias dos indivíduos e dos grupos sociais que optam pelo deslocamento”.

O movimento migratório é um processo visto como um fenômeno social de grande significado porque acarreta em mudanças tanto de ordem demográfica, como política, econômica, social ou cultural, alterando a paisagem e a vida dos habitantes de uma nação. Todavia, se os deslocamentos vistos da ordem demográfica mexem com paisagens geográficas, não podemos ignorar que os mesmos movimentos, observados do ponto de vista do indivíduo, afetam as intimidades, os desejos, os cotidianos e as subjetividades desses sujeitos migrantes. A história oficial sobre a imigração italiana, por exemplo, nos fornece

dados de que a diáspora ocorrida ao final do século XIX e início do século XX se deu em massa e suas causas seriam de ordem macroestrutural, pois, em virtude da desfavorável conjuntura econômica e social da Itália, famílias inteiras se deslocaram rumo a lugares com oportunidades de sobrevivência.

Embora alguns dos deslocamentos narrados em *Mamma, son tanto felice* se refiram à imigração italiana, o romance constitui-se sobretudo por histórias de personagens que transitam em solo brasileiro, cujas decisões de deslocar-se, em sua maioria, são de ordem microestrutural, ou seja, quem decide pela migração é o indivíduo e suas razões normalmente são subjetivas e isoladas. Nesse sentido, as histórias ficcionais de André Micheletto, Dona Paula Bicio e filhos, Carlos Finetto, Badeco-Jair Spinelli, o casal Donato/Dusanjos e o Professor Francisco Pretti são exemplares. Elas representam um movimento migratório rural-urbano típico de uma sociedade que, pela industrialização, encontrava-se em processo de modernização e urbanização e, para isso, o trabalho assalariado e o espaço organizado da cidade eram vistos como o verdadeiro *graal* que atraía e provocava os sonhos e os deslocamentos de muitos brasileiros.

Em “Uma fábula”, assistimos aos primeiros passos rumo à cidade por meio da história de André, o filho de um Micheletto. A narrativa inicia com o parto de André nascido pelas mãos da parteira Maria Zoccoli em uma pequena propriedade situada no interior de Rodeiro e termina com indícios de que o jovem André vai largar o ambiente onde nascera para movimentar-se em direção à cidade, abandonando os costumes arcaicos do campo e aventurando-se no projeto moderno da industrialização e urbanização. Depois da morte da mãe – “a Micheletta velha, mulher efêmera, sempre dessangrada, azul-clara de tanta brancura, atrofiada na cama, doente todo ano, embarrigada, esvaindo a mocidade pelos baixios” (RUFFATO, 2005, p. 15) –, da dispersão dos irmãos e do exílio do pai junto aos bichos na roça, André, percebendo o esfacelamento familiar, tenta arranjar-se sozinho.

Aos 14 anos, orgulhava-se da independência e, de posse de seus bens – uma enxada e uma bicicleta –, alugava seu trabalho, empreitando serviço nas roças da redondeza. De vez em quando, entretanto, sentia “a solidão dos desertos silenciosos aflito por dentro, uma tremedeira na flor da pele, uma estranheza” (RUFFATO, 2005, p. 24) e desejava “um dia encorajar, aventurar-se em Ubá, diz-que cidade grande, de amplas modernidades” (RUFFATO, 2005, p. 24). Um dos fomentos para o sonho do rapaz era o ônibus que passava pela praça com a inscrição Cataguases-Ubá e provocava-lhe o constante pensamento: “iria ainda, deixa estar, arrumava emprego numa fábrica de móveis, ganhava dinheiro, punha um

implante-de-ouro na boca, e depois sim, caçava uma noiva, casava, pois, a que outro fim se destina a vida?” (RUFFATO, 2005, p. 24).

André é uma personagem que, embora ainda arraigada à tradição, mostra-se aberta a outras alternativas em relação ao trabalho e, como outros jovens do romance, sonha com uma vida longe da roça e do ambiente onde nascera. Ele representa a possibilidade de transição do meio rural para a modernidade da cidade, porém, sem coragem para uma decisão, necessita de uma força externa para movê-lo em direção ao progresso urbano. O elemento externo é representado, no texto, pela figura do Salvador – personagem surgido não se sabe de onde nem para quê –, o qual aparece em meio a uma festa de quermesse e convida os irmãos André e Pedro para segui-lo, sugerindo ao leitor que ele vai conduzi-los para um outro lugar, “salvando-os” do destino reservado naquele espaço agrário que já começava a desmoronar.

Considerando as teorias da migração, que apontam as questões de ordem econômica como a maior fonte influenciadora na decisão do migrante, podemos pensar que essa é a causa que vai promover o deslocamento de André. Para ele, a migração representaria menos uma alternativa do que, talvez, a única possibilidade para não desaparecer como o pai. Ele precisaria se deslocar não apenas para melhorar sua condição econômica, mas, sobretudo, para sobreviver, pois já intuía que o trabalho na roça teria um esgarçamento ou por não ter mais pequenas propriedades onde pudesse empregar o trabalho braçal, ou pelo esgotamento físico a que estaria inevitavelmente predestinado se continuasse nesse serviço. Dessa forma, aceitar o que o Salvador tem a oferecer é a alternativa restante à personagem.

Bastante jovem, assim como André, e também em virtude do esgarçamento dos laços familiares, a saída de Carlos da terra natal é, igualmente, de ordem microestrutural. Diferentemente da história de André, cujo sentido do movimento foi rural-urbano, o de Carlos é urbano-urbano, pois ele parte do seio familiar, cuja residência ficava na periferia de Cataguases rumo à metrópole. A história desse jovem, narrada em “Aquário”, recompõe a história de uma Finetto – a Nica – casada com Adalberto Silva, de cuja união resultaram os filhos Carlos, Fernando, Norma e Néilson. A narrativa começa exatamente no momento em que Carlos inicia uma viagem de carro com sua mãe, e o narrador faz um movimento de volta no tempo para contar que o jovem, assim que soube da morte do pai, retornara de Santo André a Cataguases, em razão do enterro. Encerradas as cerimônias fúnebres, o filho leva a mãe para uma viagem de carro até o litoral do Espírito Santo e, durante o trajeto Cataguases (MG)-Guarapari (ES), percorrido por quase oito horas, mãe e filho se encontram, reencontram-se e até mesmo se desencontram. O percurso é marcado, no texto, com o nome das cidades pelas quais vão passando e com o horário correspondente, ambos grafados em negrito como se

fossem capítulos que separassem as partes de uma história. Tais partes são os momentos vividos por Carlos e Nica, juntos ou em separado, que são revisitados pela memória das personagens. Em cada uma das cidades pelas quais cruzam, uma nova imagem surge a partir das histórias narradas e lembradas pelos viajantes e, assim, a história da família vai sendo recomposta com mãe e filho passando a limpo um passado mal resolvido e, por isso, ainda latente.

O espírito migrante, que paira em todo o painel romanesco de *Inferno provisório*, pode ser percebido em “Aquário” na parte denominada **Leopoldina, 5h37min** (RUFFATO, 2005, p. 49), quando, ao avistar os ônibus que passam pelo asfalto no trecho Rio-Bahia, o protagonista entrega-se a um devaneio, levantando suposições sobre o possível destino dos passageiros daqueles coletivos. Assemelhado a uma canção, pelo tom melodioso, assim se apresenta o texto narrado da perspectiva de Carlos:

*Ônibus apinhados descem ligeiro a Rio-Bahia.  
Vão para onde?  
Vão para onde?  
Vão para o Rio de Janeiro.  
Vão para São Paulo.  
Não voltam mais. Nunca mais.* (RUFFATO, 2005, p. 49)

Da imagem dos ônibus avistados emerge uma história conhecida pelo protagonista: a sua história, a de quem partiu da terra natal para não voltar jamais, assim como milhares de outros migrantes espalhados pelo Brasil afora, que procuravam os grandes centros imbuídos do sonho de ascensão econômica e social e que poderiam estar à bordo dos ônibus pelos quais cruzava. Carlos saiu de casa bastante cedo e, ao passar pelo trevo de Leopoldina, surgem as lembranças da causa de sua decisão e do momento do abandono do lar. Um parêntese se abre no texto para marcar a recordação que a personagem tem da violência que a mãe sofria:

(Eu apertava as orelhas com as mãos, punha o travesseiro contra 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 me viesse à cabeça, para ver se estancava o choro. (RUFFATO, 2005, p. 50)

Sem ainda fechar o parêntese, o relato segue no sentido de complementar que, no dia seguinte, a mãe, sem jeito, disfarçava um olho ou um braço roxo, com desculpas que não convenciam ninguém: “Bati na porta.”, “Bati na quina da mesa.”, “É essa lavagem de roupa... essa friagem que me deixa assim.” (RUFFATO, 2005, p. 50), demonstrando, pelo tom das

desculpas, uma certa regularidade e até normalidade desse tipo de acontecimento na vida daquela família. Podemos inferir que a intenção do autor em mostrar a maneira como a mulher se esquivava da verdade e procura silenciar sobre o fato é a de denunciar uma prática cultural e social em relação à sociedade brasileira que em geral sabe, mas assim como a personagem também prefere calar frente às incidências de violência doméstica no país. A rotina vivida por Carlos chega ao ápice e culmina com sua decisão de ir embora de casa quando, em uma certa noite, após acordar com os urros da mãe, decide dar um basta na situação e investe contra o pai:

Abri a porta do cômodo deles, arranquei meu pai de cima da minha mãe, encarei seus olhos esbugalhados e disse: “Bate em mim, seu filho-da-puta!”. Minha mãe gritou, “Não, pelo amor de deus, Carlinho, você mata seu pai de desgosto”. Continuei: “Vem, seu desgraçado, bate em mim!” Meu pai falou; “Seu merda!., nem saiu dos cueiros, vai ver o que é bom pra tosse”. E avançou com o corrião na mão. 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!”. (RUFFATO, 2005, p. 51)

O pai, que até então era o agressor, torna-se a vítima da agressão do filho, e a mãe, que era a vítima do pai, posiciona-se ao lado de seu algoz, decidindo salvar o marido da investida do filho. Imediatamente, Carlos entende a atitude que lhe restaria tomar: “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)” (RUFFATO, 2005, p. 51). Ao mesmo tempo em que o narrador encerra o relato desse momento da vida de Carlos e desse episódio familiar, o autor fecha o parêntese, demonstrando, pelo emprego gráfico, também o fecho de um ciclo da vida pessoal do rapaz.

Essa passagem deixa claro um costume típico da cultura patriarcal, segundo a qual quem comanda a casa é o pai. A mulher, quando sofre violência por parte do marido, não pode falar sobre o assunto, pois estaria expondo o cônjuge à opinião crítica dos filhos ou dos vizinhos, restando a alternativa de suportar em silêncio o seu inferno e manter a aparência de um casamento tranquilo. A cena representa o círculo de violência doméstica no qual milhares de mulheres brasileiras e seus filhos estão inseridos e com o qual é bastante difícil de romper em definitivo. Além disso, em um tempo em que predominava a cultura patriarcal com o homem trabalhando para prover a casa e comandando a família, dificilmente mulher e filhos reagiriam às agressões sofridas, abandonando o lar ou até mesmo delatando o marido/pai para a justiça. Por isso, para Carlos, após o enfrentamento ao pai, a única alternativa seria romper, silenciosamente, com a família e sair de casa. Anos após o acontecido, Carlos tem consciência



de ter tomado a melhor decisão quando resolveu partir para a metrópole, embora também admita sofrer com o sentimento de desenraizado.

Ele lembra quando, após a brusca partida da terra natal, conseguira facilmente um bom emprego em Santo André, mas, por ser tímido, sofrera bastante, pois evitava amizades, almejava estar sempre sozinho, sentia-se deslocado em qualquer lugar na cidade e, durante as folgas do trabalho na fábrica, pegava o trem para, sozinho, explorar São Paulo. Mais tarde, acabara se enturmado com os colegas do trabalho e fora selecionado pelo chefe para casar-se com sua filha Mariana: “seu Domingos me escolheu para marido dela” (RUFFATO, 2005, p. 57). O casamento – que durou dois anos, quatro meses e vinte e seis dias – foi selado com uma festa, evento no qual todos estranharam a falta dos familiares do noivo, que se desculpou, alegando que seus pais já eram falecidos e a única irmã, por ter um grave problema de coluna, não teria podido viajar. Carlos tem consciência de que a mentira elaborada reflete seu desejo mais íntimo: “Eu queria deslembrar minha história. Pensava desmanchar as paredes do meu passado e fundar meu presente sobre novos alicerces. Bobagem! Bastaram os primeiros meses com Mariana para perceber que nada restaria, após” (RUFFATO, 2005, p. 58). O trecho traz à baila um desejo comum entre os sujeitos migrantes representados na narrativa de Ruffato: o embate entre a manutenção da identidade de origem e a necessidade de uma nova identidade, uma identidade reconstruída a partir dos sentimentos de um sujeito deslocado que ocupa um outro espaço geográfico e se depara com outra cultura.

Com o passar do tempo, o protagonista descobre que ele não consegue se desfazer de sua história, de sua identidade, de sua essência. Esse sentimento se acentua pela percepção das diferenças existentes entre o casal e reconhecidas pelo protagonista: “Mariana era vivaz, ambiciosa, determinada, dura. Pretendia abraçar o mundo, enquanto eu ansiava apenas a consumação dos meus dias sempre iguais” (RUFFATO, 2005, p. 58). A personagem sofre a angústia de ser alguém desejoso de esquecer suas raízes, de “deslembrar” sua história, de ter uma vida diferente daquela vivida no passado e, ao mesmo tempo em que não consegue isso, sofre porque também não se sente ambientado no lugar onde mora e não se identifica com a nova família constituída: “E eu? O que fazia ali?, perdido no meio de Santo André numa sala-dois-quartos-cozinha-banheiro-um-puxadinho-no-quintal? O menino que dormia sereno no bercinho me reconheceria como pai? Admiraria em mim o que a mãe dele detestava?” (RUFFATO, 2005, p. 59).

O trecho mostra uma personagem desenraizada, sem identificação alguma com coisa nenhuma, e a palavra composta separada por oito hifens sugere, com certa ironia, os espaços exíguos da casa da família como um fator limitador que determinava os reduzidos lugares nos

quais as pessoas dessa família podiam transitar, pertencer ou sentir-se como parte integrante. Carlos não faz parte de qualquer tipo de grupo e nem sequer desse reduzido espaço da casa, ou seja, ele é um deslocado tanto no campo social e cultural como no âmbito individual. Perturbado pelas diferenças culturais claramente existentes entre ele e a esposa, percebendo-se um estranho na própria casa, o protagonista sente a necessidade de oportunizar à mulher uma outra vida: “não era justo que ela perdesse os melhores anos de sua juventude por conta de minha absoluta inaptidão para as coisas do mundo” (RUFFATO, 2005, p. 59). Seu sentimento, após abandonar o lar pela segunda vez é novamente aquele sentido quando fugira da casa dos pais: ele é um sujeito desenraizado que não pertence a lugar nenhum, mas busca um lugar para se estabelecer, com o qual possa se identificar, no qual consiga reconstruir sua identidade. Carlos está em busca do sentimento de pertencimento.

Assim, a sensação do não pertencimento e do mal-estar do desenraizamento, que já assolava os antepassados recém chegados ao Brasil, como se verificou nas histórias de Nica Finetto e demais personagens italianos, confirma-se também nos descendentes dessa família, os quais, mesmo donos de identidades brasileiras, nascidos e criados em solo nacional, continuam se deslocando em busca de um lugar melhor para viverem – ou sobreviverem – e tentam se sentir *parte de* algo como é caso de Carlos Finetto. É apenas durante a viagem com a mãe, quando passa por **Itaperuna, 8h35min** (RUFFATO, 2005, p. 60), que ele começa a se dar conta de que fugira do casamento, do emprego e da possibilidade de um lar melhor daquele tido na infância, por medo. Ele percebe que se acovardou, abandonou a mulher e o filho porque “no fundo, no fundo... eu tinha medo, mãe... medo assim... de acabar... como a senhora e o pai... (RUFFATO, 2005, p. 61).

A violência doméstica também é o motivo do deslocamento de Badeco, um dos protagonistas de “A expiação”, a quarta história do romance. Nela, as ações acontecem, primeiramente, no espaço rural e, em seguida, no espaço da metrópole de São Paulo. Badeco é uma personagem migrante por motivos especiais: ele é um refugiado na metrópole, e sua história é arquitetada em três partes. A primeira se desenrola no ambiente agrário, quando um moleque negro, sem família, surge, de repente, na pequena fazenda de Orlando Spinelli e é adotado como filho de criação da família. O narrador, da perspectiva de Zé, conta que Orlando, o Pai/Padrinho de Badeco, era bondoso e generoso, mas, quando bebia, transformava-se em um homem violento. Em geral, o homem andava pelos diversos lugares acompanhado pelo afilhado e, por isso, nos momentos mais tensos, era o negro quem tentava apartar as brigas provocadas pelo padrinho. Porém, quando Orlando se encontrava em estado de descontrole, ficava “possuído, [e] 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” (RUFFATO, 2005, p. 83).

O narrador deixa transparecer que, nos momentos de embriaguez, Orlando tratava Badeco da forma como ele realmente “enxergava” aquele negro por ele criado, e não da maneira filial conforme costumava alardear para todos em sua comunidade, espalhando sua fama de homem virtuoso. Foi num momento de uma das tantas bebedeiras dominicais e rotineiras, na cidade de Rodeiro, que o Pai/Padrinho resolveu fazer uma “brincadeira” com Badeco, o que resultou em tragédia. Para mostrar seu poder de pai/patrão, com a ajuda de dois companheiros de farra, Orlando amarra uma corda em volta da cintura do negro, junta seus braços ao quadril e o encilha como se fosse um animal, a fim de que o moço servisse ao Padrinho, puxando a charrete pela calçada em praça pública. A cena, que nos lembra o moleque Prudêncio<sup>24</sup>, de Machado de Assis, tem Orlando no comando do espetáculo, gritando: “Agora, macaco de uma figa, você vai dar uma volta no jardim, bem bonitinho, igual a um tiziu!” (RUFFATO, 2005, p. 104). Como Badeco resistisse às ordens, alegando o excesso da parte do Padrinho, este, para provar sua autoridade, “pegou o relho e deu-lhe duas chibatadas nas costas” (RUFFATO, 2005, p. 104), e o moço começou a desfilar, puxando a charrete e oferecendo um espetáculo ao povo que, extasiado e horrorizado, aglomerava-se para assisti-lo.

Após o fim do espetáculo, o negro, aborrecido e resignado, aguardava, à beira da estrada, Orlando passar com a charrete para voltarem para casa, como era a rotina. Não com raiva, mas chateado, Badeco resolve pregar uma peça no Padrinho a fim de cobrar-se pela humilhação sofrida. No entanto, ao levantar um porrete para dar-lhe um susto, Badeco assustou o cavalo, o qual provocou a queda da charrete que, ao despencar pelo despenhadeiro, arremessou Orlando em um choque fatal contra uma pedra. Ao constatar a morte do Padrinho, o rapaz reage no sentido de entender, de imediato, que não teria credibilidade suficiente perante os outros – pela sua condição social e de cor – para relatar a verdade do fato acontecido. Por isso, decide fugir e assume, indiretamente, a condição de criminoso e foragido para a família Spinelli e para a comunidade de Rodeiro. Sem saber da verdade, Zé, o filho de Orlando, cogitava a hipótese de Badeco ter feito “aquilo” por ele, visto que o filho apanhava frequentemente do pai e não suportava vê-lo bêbado e violento. Nessa primeira parte da

---

<sup>24</sup> No capítulo XI de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), o narrador-personagem relata algumas de suas travessuras e dentre elas está enquadrado o fato de utilizar-se do menino Prudêncio como um instrumento de brinquedo: “Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, – algumas vezes gemendo, – mas obedecia sem dizer palavra ou, quando muito, um ‘– ai, nhonhô!’ – ao que eu retorquia: – ‘Cala a boca, besta!’” (ASSIS, 2002, p. 32-33).

história, os fatos não ficam explicados. O leitor, entretanto, sabe, pela estratégia narrativa empregada por Ruffato, que Badeco é inocente.

Trinta e cinco anos após o acontecimento, surge, abruptamente, outro espaço – um quarto de hospital em São Paulo – e nova personagem chamada Jair, a qual é um moribundo acamado que relembra sua trajetória. Recém-chegado na metrópole, o homem conseguira empregar-se como motorista de ônibus. Homem sério, trabalhador e honesto, compra terreno, constrói casa e constitui família com Rosa, uma também migrante que viera do nordeste: “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” (RUFFATO, 2005, p. 95). Na medida em que o progresso se estabelecia com melhorias na periferia da grande São Paulo, a família também progredia, aumentando com o nascimento dos filhos: “Josué, luz elétrica e rede de esgoto e água; Jairzinho, asfalto e um puxado com mais dois quartos; Orlando, supermercado e lojas e mais um andar com banheiro; Rute, posto médico e um quarto só para ela” (RUFFATO, 2005, p. 95).

Jair é a representação de um típico trabalhador urbano: “saía cedo, madrugada ainda, e passava o dia inteiro na direção de um ônibus, para baixo e para cima, tinha que sustentar a casa, chegava à noite, a mulher quentava a comida, punha a janta na mesa” (RUFFATO, 2005, p. 92). Morava em casa própria, paga a duras penas, porém, no tempo presente da enunciação, no leito de morte, lamenta-se: “e pensar que quando escolhera aquele lote, pago Deus com que dificuldades!, pensou que ali seriam felizes, que ali criariam os filhos e que eles seriam pessoas honradas, que lhes dariam netos que frequentariam Igreja com o vovô e a vovó, e que...” (RUFFATO, 2005, p. 93). Os verbos no futuro do pretérito antecipam o destino infeliz que aguardava Jair, pai amoroso, a quem fora reservada a difícil tarefa de reconhecer os corpos dos filhos esticados no “campinho” perto da casa onde moravam: “à sua frente dois corpos... o sangue ainda vivo escorrendo das bocas...” (RUFFATO, 2005, p. 92). Jairzinho e Orlando – o Caveira e o Jacaré, como eram conhecidos no bairro violento onde constituíram suas famílias – haviam se envolvido com drogas, e o pai se lamenta, porque seguidamente levantava a hipótese de que algum mal pudesse acontecer com os filhos: “quantas vezes eu falei que isso não ia acabar bem, quantas vezes!” (RUFFATO, 2005, p. 92). Embora soubesse que os filhos tinham problemas com drogas e que eram visados pela polícia e pelas quadrilhas do bairro, Jair, por ser um religioso, iludira-se: “achou, no entanto, que conseguiria, através das orações, das vigílias, tirá-los do erro, e que seu exemplo de homem trabalhador, honesto, correto, bom pagador, iria acabar, quem sabe, influenciando...” (RUFFATO, 2005, p. 92). Apenas tardiamente percebe o engano, pois o contexto social em

que se criaram os filhos foi mais determinante sobre os seus destinos do que o exemplo do trabalho honesto do pai.

Estamos frente a uma versão da história de um homem bom e trabalhador que, iludido pela religião, acreditara que as forças da oração poderiam ser superiores às forças do crime. O mundo do tráfico de drogas, todavia, foi que definiu a vida de todos os componentes dessa família: Josué, o mais velho, decidiu-se por ser motorista e saiu de casa para morar nos fundos da mansão dos patrões, no Morumbi, para ficar longe daquele espaço hostil; a filha, Rute, interrompe os estudos, casa-se bastante cedo com um rapaz igualmente pobre, para morar em um lugar longe da casa dos pais, na tentativa de se livrar do inferno que se tornara a vida da família, com os irmãos envolvidos com a “bandagem do bairro”; a mãe não tinha nenhuma autoridade sobre os meninos, sofria frequentemente de “ataque de nervos” e, desencantada da vida após a morte violenta dos filhos, descuida-se e morre atropelada; por fim, Jair agoniza em um hospital rodeado por alguns poucos amigos, os fiéis da igreja “Deus é Amor”. Em virtude do envolvimento dos rapazes com o tráfico, essa família é vítima da face cruel da violenta sociedade brasileira que a narrativa de Ruffato se encarrega de nos contar do lado de dentro da casa dessas personagens.

Ao final da terceira parte da narrativa, na hora da morte do moribundo, o leitor descobre que Jair é Badeco. Essa personagem pode ser interpretada simbolicamente como a transição de um país em desenvolvimento, que se moderniza e progride rapidamente, urbanizando-se desordenadamente, mas que pouco ou nada se preocupa com a devida modernização dos seus habitantes. A evolução e a emancipação do homem moderno brasileiro não acontecem na mesma proporção com que ocorria o crescimento econômico do país e das cidades brasileiras. Isso pode ser percebido pela representação feita por Ruffato, ao criar uma personagem com livre trânsito pelo país, com fácil adaptação à cidade grande e ao trabalho assalariado, o que lhe permite a sobrevivência. Porém, a ingenuidade da personagem, típica de um espaço mais primitivo como o ambiente rural e à falta de acesso ao mundo do conhecimento e da cultura, deixa-a desprotegida em outros aspectos, como é o caso da sua inocência em relação à suscetibilidade dos filhos adolescentes ao universo do narcotráfico.

A quinta narrativa do romance intitulada “O alemão e a puria” tem como protagonistas o casal Donato e Dusanjos, que, vindos do ambiente rural, aportaram em Cataguases em busca do trabalho assalariado. Ambos, moradores do campo e trabalhadores da “roça” – ele, do interior de Rodeiro; ela, do interior de Diamante –, conheceram-se em um baile na cidade de Ubá, namoraram, casaram-se e “dia seguinte tomaram o ônibus para Cataguases, esperança de emprego e vida melhor. 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” (RUFFATO, 2005, p. 116). O patrimônio carregado pela moça e a promessa de herança do rapaz são elementos textuais suficientes para apontar o ambiente de pobreza em que viviam os protagonistas.

Em Cataguases, encontram no Beco do Zé Pinto a única possibilidade de moradia para iniciar suas vidas na cidade. A parca renda que mal cobria o aluguel e uma alimentação precária provinham do trabalho de Donato como operário de fábrica e de Dusanjos no mercado informal, lavando roupas para fora. Embora tivessem trocado o espaço rural pelo espaço urbano, continuavam levando uma vida de extrema pobreza, porém, mesmo assim, o casal estabelece uma rotina harmoniosa e feliz de trabalho e sobrevivência, criando o filho Zé Batista no Beco do Zé Pinto. Essa harmonia é desfeita em um certo dia de temporal quando Donato sai, normalmente, para trabalhar, mas não retorna para casa, sumindo repentinamente, sem deixar notícias para a família ou para a fábrica onde trabalhava. Atormentada pelo desespero da nova situação, em virtude do sumiço do marido e da falta de informações, mas rodeada por especulações – “morreu afogado”, “atirou-se no Rio Pomba”, “fugiu de casa”, “enrabichou-se com outra” –, Dusanjos dobra a quantidade de roupas que lavava para fora a fim de garantir sua sobrevivência e sustentar o filho pequeno.

Sem entender o que aconteceu e sem saber onde procurar ajuda, a mulher sente-se angustiada. Em meio à solidão e, especialmente, à noite, quando ouve o “cricri dos grilos, o coaxar dos sapos, o barulho das corredeiras” (RUFFATO, 2005, p. 117), a personagem é tomada pelo mesmo sentimento de pavor que lhe afligia quando era menina-moça moradora do ambiente rural: “deitada no colchão-de-pena a sonhar outra vida, longe da lavoura que detestava, que engrossava suas mãos pretas de enrolar fumo, nunca arranjará um namorado assim, a planta dos pés esgravatada, meu deus, a mesma tristeza, a mesma sensação de abandono” (RUFFATO, 2005, p. 117). Os trechos destacados misturam o tempo vivido no momento da enunciação a um tempo anterior a este. Uma mente angustiada pelas frustrações sentidas no tempo presente é suficiente para aguçar as lembranças de um passado que Dusanjos preferia esquecer. Desse emaranhado temporal se extrai a ideia do tormento da personagem, cuja tristeza que a assola no momento da enunciação no qual se dá o relato da saudade do marido desaparecido é análoga à tristeza sentida no tempo em que vivia a solidão implacável típica de um espaço rural.

Assombrada por esse passado de solidão, de pobreza e sem perspectivas, a mulher se desespera por estar novamente frente a um futuro imprevisível, e a sensação de abandono é agravada pelo medo de passar fome e de ser despejada. Durante os anos em que vive sem o marido, todos os meses ela corre o risco – caso não consiga o número de roupas suficientes

para lavar – de não ter condições de pagar o aluguel do casebre onde vive com o filho pequeno no Beco. Afora isso, Dusanjos precisa encontrar alternativas de refazer sua caminhada diante da falta do marido e, nesse sentido, a ausência de lastro familiar, o despreparo intelectual e cultural são decisivos para que ela encontre o conforto e o consolo na religião, passando a frequentar os cultos da Cruzada Evangélica, local onde, encaminhada pelo vizinho Marlindo, é bem acolhida e reconhecida como “irmã”.

Assim como as demais histórias do romance, o protagonista da última narrativa também tem sua história pessoal ligada à imigração italiana e ele mesmo é um sujeito migrante. Ex-morador do espaço agrário, Francisco Pretti saíra do campo para estudar no seminário. Sem vocação para padre, optara por lecionar e tornara-se uma pessoa respeitada pelo seu capital-social: ocupava a posição de professor no Colégio Cataguases, algo que lhe conferia credibilidade para participar como colaborador e escrever para o jornal *O Cataguases*. A narrativa “O segredo” inicia-se a partir de um momento tenso e angustiante dessa personagem que aguarda, dentro de sua casa, a chegada de um matador de aluguel, o qual ele contratara na cidade vizinha de Guidoal, para dar cabo à sua própria vida. Durante o tenso momento em que aguarda a morte chegar, o Professor revisa sua vida. Descendente dos Pretti, lembra a história que lhe contavam sobre o avô, “um homem enorme, um Pretti bruto, que até mortes nas costas carregava...” (RUFFATO, 2005, p. 134); e da avó, “uma bugra pega a laço lá pelos lados da Serra da Onça” (RUFFATO, 2005, p. 134). Eles moravam em uma fazenda pequena, perto de Rodeiro e, como ditava o costume da época, “tiveram um monte de filhos” (RUFFATO, 2005, p. 134) e, quando o avô morreu, “repartiram as terras, um pedaciquinho para cada um. Logo a maioria passou para a frente a sua parte, só meu pai foi ficando...” (RUFFATO, 2005, p. 134). A história dessa personagem confirma as circunstâncias em que viviam os imigrantes italianos no Brasil: famílias constituídas por proles numerosas inseridas em uma realidade de pobreza e ignorância.

É também pelas memórias da personagem que conhecemos seu pai – um homem analfabeto, xucro, de trato difícil, sempre desconfiado – e sua mãe – de igual forma analfabeta, calada, mas “mais amiga”. Sobre esta, ele lembra que, à noite, “acorados pelos cantos da cozinha, esperando pelo prato de comida, víamos sua cantilena alimentar a chama da lamparina: sempre coisas miúdas do dia a dia” (RUFFATO, 2005, p. 135). Essas particularidades do cotidiano, que para a mãe eram dignas de fabulação, resumiam-se nas investidas do Veludo – um cachorro vira-lata da família, que, segundo o Professor, era o único ser vivo que gozava de certa consideração de seu pai – contra uma jararaca; ou a fuga das irmãs menores pelo terreiro afora; ou ainda sobre a novena que começaria em breve e de

que todos deveriam participar. Esses fragmentos nos parecem suficientes para revelar, pela memória afetiva da personagem, um contexto de pobreza permeado por uma certa harmonia em cujo lugar pacato a ida à missa era um grande acontecimento: “[Meu pai] só saía da fuma aos domingos, quando levava a gente à missa. Minha mãe e os pequenos iam na charrete; os graúdos, de bicicleta” (RUFFATO, 2005, p. 134). Os trechos destacados permitem inferências sobre o ambiente de pobreza social, cultural e econômica em que vivia essa família, do qual o protagonista sente saudade porque, de acordo com ele, sentia-se feliz:

Éramos pobres, pobres mesmo!, mas não faltava comida na mesa – o ramerrão: arroz, feijão, angu, uma verdura-de-folha... uma carne no almoço de domingo... Aquele vidinha boba... insossa... E no entanto, éramos felizes! Sim, felizes, porque a felicidade é a ignorância... O homem que não conhece, esse o homem feliz. O conhecimento é a cobra que criamos para nos picar... É o muro que nos aparta para sempre da felicidade... (RUFFATO, 2005, p. 134-135)

O tema da felicidade surge com frequência ao longo do painel romanesco e o trecho em destaque é um bom exemplo para provocar uma reflexão sobre o assunto. Considerando a percepção da personagem de que “a felicidade é a ignorância” e de que “o conhecimento é a cobra que criamos para nos picar”, fica, então, associada a ideia de miséria e ignorância à felicidade e o conhecimento à infelicidade. Isso nos leva ao pensamento de que o momento atual do protagonista é tomado por um sentimento de tamanha angústia e infelicidade a ponto de a personagem concluir que ter apenas o suficiente para comer e ter onde morar bastaria para fazer um homem feliz.

A infelicidade que acometeu o Professor, a ponto de optar pela morte, foi decorrência da perda de referência iniciada pela alteração de sua sólida rotina com a falta de Dona Conceição – a empregada doméstica que lhe servira por muitos anos – agravada pela substituição desta pela filha. Após a morte da mulher, o protagonista contratou Silvana para trabalhar para ele, numa espécie de “reconhecimento” pelos serviços prestados por sua mãe. Porém, a jovem Silvana assenhoreou-se da casa do Professor e, junto com seus alunos, nela promovia orgias durante a ausência deste, o qual, gradativamente, transformava-se em motivo de chacota no colégio. Dominado por Silvana e sem saber como lidar com a situação, na mesma proporção em que ele perdia o controle de sua própria casa e de seus sentimentos em relação à moça, deixava de comandar sua vida e assistia, lentamente, a sua ruína, sem esboçar qualquer reação.

Simultaneamente à ruína e à inércia frente ao fato, o homem, que dedicara uma vida ao conhecimento, percebe essa dedicação como uma grande ilusão e se dá conta de sua



solidão: “Sou um homem só... Um homem só no mundo...” (RUFFATO, 2005, p. 162). Esse sentimento tem como ponto de culminância a sensação do desenraizamento, típico do migrante, mas também do homem moderno: “Perdi minhas antigas referências, o sítio, meus pais, meus irmãos, a paisagem de minha infância... E não acrescentei nada a isso... O que resta do meu passado? Ruínas... Apenas ruínas...” (RUFFATO, 2005, p. 162). De forma melancólica, o protagonista percebe uma vida sem obras e sem projetos e, frente à consciência de sua distância afetiva com a família de origem e da impossibilidade de eliminar Silvana de sua vida, conclui que só o que lhe resta é optar pelo próprio fim.

Enquanto espera o momento derradeiro, o protagonista, em um estado psicológico de total desequilíbrio, sofre um turbilhão de emoções e realiza uma viagem imaginária onde revisita espaços do passado, o qual revela a mudança dos tempos: “Lá longe, no meio do pasto, uma casinha de sapé, fechada, abandonada, *Ninguém mais quer ficar na roça, a moda agora é a cidade*, outra, pendurada no despenhadeiro, paredes arriadas, destelhada” (RUFFATO, 2005, p. 139). O trecho faz alusão a um cenário rural modificado pelo abandono em massa das pessoas que rumam para as cidades e intensificam um movimento conhecido como êxodo rural. A parte em itálico pode ser um segundo pensamento do Professor que surge entremeio ao primeiro pensamento do protagonista, ou pode ser a voz no narrador, o qual dialoga com a personagem e também evidencia seu pensamento de que ninguém mais quer habitar aqueles espaços, numa demonstração de um país em transformação. Nessa mesma viagem, ele faz um balanço de sua vida e relembra a infância, associando-a às paisagens que guarda na memória: “À beira do caminho, as choças iam ficando para trás, ali morava o Orlando Spinelli; lá a fazenda dos Bicios; acolá, os Finetto; na virada do morro, os pastos Benvenuto...” (RUFFATO, 2005, p. 140).

O trecho parece familiar, pois está repleto de sobrenomes que o leitor já conhece e, considerando ser essa a última narrativa de *Mamma, son tanto felice*, parece ser uma espécie de revisão e fecho das histórias do romance. Enquanto pensa sua vida pretérita ligada ao ambiente rural, a consciência desse homem, que, no presente, vive confortavelmente lecionando no Colégio Cataguases, escrevendo para o jornal e gozando de um certo *status* social, aproveita o momento de desequilíbrio da personagem e acusa-o de traição à família. O fragmento que segue, narrado por meio da voz da consciência do protagonista, é exemplar para se levantarem algumas questões a respeito da organização da sociedade da época:

Tripla traição à família, posto que traiu seus pais, pessoas humildes, mas honradas, abandonando-os numa difícil situação financeira para viver confortavelmente num seminário católico, sem as preocupações comezinhas do dia a dia; traiu seus irmãos,

ignorante que se tornou do destino daqueles em cujas veias corre o mesmo sangue; e, finalmente, traiu a Nação, ao se recusar terminantemente a constituir uma família, célula-mater e sustentáculo da sociedade. (RUFFATO, 2005, p. 150)

O trecho condenatório, ao mesmo tempo em que explicita o tormento de uma pessoa agoniada, denuncia, com uma certa ironia, uma prática costumeira de nossa sociedade: muitos rapazes que optam pelos estudos no seminário o fazem menos por terem vocação para o sacerdócio do que para fugirem dos compromissos como a árdua labuta no campo, ou o trabalho operário, ou até mesmo para sobreviverem. Da mesma forma, está implícita no segmento a ideia de que um homem deveria, caso não fosse um religioso, constituir uma família como se isso constasse no rol de suas obrigações como ser humano, não lhe permitindo a livre escolha de ser solteiro, ou de ter filho que não fosse dentro de um casamento nos padrões tradicionais ditados pela sociedade.

Também como forma de denúncia, podemos ler a parte VII da narrativa, na qual o narrador se dedica a descrever o cenário do sepultamento imaginado pelo protagonista para o dia de sua morte. O Professor, um homem extremamente metódico, planejava tudo em sua vida, inclusive seu funeral, o qual, em seu imaginário, seria numa tarde de domingo, com poucas pessoas acompanhando o cortejo, mas contando com a presença do doutor Divaldo, proferindo um discurso de elogio ao morto:

Junto ao jazigo depositam o esquife e sobre a laje colocam a vitrola-à-pilha. Solenemente, o disco é retirado da capa. Silêncio. O Geraldo da farmácia liga o aparelho. A música irrompe soberana: abraça comovida os túmulos próximos, ignorando se lápides de mármore ou cruzeiros destroçadas; afaga os operários que fazem hora extra na Industrial; aninha os rapazes e moças que brincam despreocupados nas piscinas do Clube do Remo; invade os carros e ônibus que chegam da Rio-Bahia pela Vila Minalda; nina os velhos que dormem em suas cadeiras-de-balanço sob as amendoeiras na Vila Teresa; refestela-se com os meninos que jogam bola no campo do Brasil; regozija-se com os namorados que se refugiam no Horto ou na Ponte do Sabiá; acompanha, mais além, as mulheres que vão catar gravetos, para cozinhar e lavar roupas lá pelos lados de Camargo... (RUFFATO, 2005, p. 131-132)

Como se vê no trecho citado, a música, eterna e fiel companheira do Professor durante sua existência, invadiria todos os espaços, irradiando-se entre as diversas classes sociais de Cataguases. A música, com seu caráter universal, imperaria soberana tanto na fábrica, atingindo os operários em hora extra, como no Clube frequentado pelos jovens em seu horário de lazer. Ela atingiria a todos, sem distinção de gênero, idade ou ocupação: os jovens, os operários, os velhos que estariam descansando, as crianças que estariam brincando, ou as mulheres que estariam juntando gravetos para fazerem o fogo e procurarem formas de

sobrevivência. O narrador não perde a oportunidade de, ao descrever a cena do funeral, denunciar as diferenças de classes de uma sociedade hierarquizada, contrapondo as atividades de horas extras e de trabalho de alguns às horas de lazer de outros; e descrevendo os espaços destinados a uns, e aqueles, destinados a outros.

Assim como outras personagens de *Mamma, son tanto felice*, o Professor também está imerso na miséria, que, se aqui não é de ordem social ou econômica, é de ordem afetiva, e está ligada ao sentimento de impotência, de não pertença e de desenraizamento. Após sofrer o ataque à sólida identidade que o sustentava, a personagem volta-se, atormentada, para um passado que lhe corrói e do qual se esquivara durante uma vida inteira. Como outras personagens anteriormente referidas, o Professor também dá mostras da necessidade (e da impossibilidade) de livrar-se do passado. Isso é perceptível pelo relato do narrador sobre a ocasião em que o protagonista encontra um de seus irmãos:

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. (RUFFATO, 2005, p. 162-163)

O trecho confirma o sentimento do Professor em preferir o afastamento de suas raízes à aproximação da família com a qual não tem afinidade nem sente afeto. O fragmento serve também para, pelas versões criadas pelo protagonista aos integrantes de sua família, denunciar a repetição das formas de vida a que estão predestinadas as personagens de Ruffato. As possibilidades para os homens seriam cumprir o destino de exilado no ambiente rural e morrer no sítio, como Casimiro; ou se dar bem, caso saíssem do campo, tornando-se moradores da metrópole, casando-se e tendo uma “penca” de filhos, como na versão criada para Tõe. E, se fosse mulher, a opção seria definhar pelo casamento ao lado de um homem violento ou então “ajudar” o marido a “tocar” um botequim em um bairro “pobre”, o que, pelos vocábulos destacados, sugere um trabalho precário, não reconhecido socialmente e repleto de um futuro nada promissor.

Em geral, as personagens do romance são carentes de uma formação intelectual mínima. Isso revela muito da construção de um país que avança e progride modernizando-se a passos largos, mas que mantém sua estrutura desigual e hierárquica e não oferece condições de acesso igual para todos. Até mesmo o Professor – a personagem que porta o maior nível de instrução formal do romance e que goza do *status* conferido pela profissão e do poder econômico por ela proporcionado – é acometido por uma certa miséria psicológica, traço suficiente para não o diferenciar das demais personagens. Embora ele não tenha aceitado o papel imposto pelo destino, pois abandonara as raízes rurais e conseguira pelos estudos conquistar um lugar de destaque na sociedade, ainda assim, diante de uma situação conflituosa que o desestabiliza e ameaça sua identidade, ele recua sem tentar modificar a situação. Ao optar pelo não enfrentamento do problema pontual, preferindo desistir da vida, o protagonista assume a sua condição de fracassado e demonstra o seu despreparo para o enfrentamento do mundo moderno caracterizado pelo rompimento com a tradição. Os sujeitos modernos precisam se adaptar a um mundo em que os acontecimentos possuem uma explicação racional em substituição a um universo arcaico no qual predominavam a ilusão e as explicações tradicionais advindas de conceitos religiosos e míticos para explicar os fenômenos.

Por fim, se considerarmos que a narrativa inicia pela morte do protagonista, podemos pensar que ela, paradoxalmente, começa pelo final. Não é a história de um defunto autor, mas é possível uma analogia com *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), cuja estratégia narrativa empregada por Machado de Assis foi a de matar o protagonista a fim de deixá-lo livre para denunciar a hipocrisia daquela sociedade que agonizava ao final do século XIX. Ruffato, no século XXI, utiliza-se de artifício parecido quando cria uma personagem agonizante em sua vida moderna, que opta pela morte porque não suporta a convivência com o fracasso e não sabe enfrentar racionalmente o problema existente. Diante do novo, ele precisa fazer diferente, todavia, não está preparado para tal feito. Isso pode ser uma analogia ao acelerado processo modernizador brasileiro o qual, devido à rapidez com que aconteceu, não permitiu aos sujeitos representados prepararem-se para o momento e acompanhar, com a mesma evolução, o ritmo de transformação das cidades e dos costumes urbanos. Por isso, é possível inferir que o projeto moderno, para homens como o Professor, nasce fadado à ruína, desde o princípio.

De uma forma geral, o que se percebe nas histórias de deslocamentos das personagens desse primeiro volume é que nenhuma delas – desde os imigrantes italianos, avós das personagens centrais, até aquelas que se deslocam em solo brasileiro – demonstra possuir

informações mínimas sobre o ponto de destino, seja ele o Brasil, ou as cidades de Ubá, Cataguases, ou a metrópole de São Paulo. Não obstante, optam pela migração. Isso nos permite a leitura de que esses sujeitos precisam investir no empreendimento do deslocamento porque não possuem a opção da permanência. Brito (2000) apresenta um dado interessante quando afirma que os intensos movimentos migratórios do país justificam-se porque, no Brasil, existe uma forte cultura ou tradição migratória, e o brasileiro tem o hábito de deslocar-se, pois, em razão da estratificação social do país, a ascensão social e econômica estaria associada, para a grande maioria da população, à migração, ou melhor, ela só seria possível pela migração. Brito (2000, p. 19) esclarece: “Mesmo que o migrante saiba que a sua possibilidade de êxito seja pequena, que a migração seja um risco cujo cálculo tem uma grande margem de incerteza, a motivação é forte, sustentada na tradição e na cultura migratória.”

O estudo de Brito nos remete à trajetória das personagens de Ruffato porque grande parte de tais representações sustenta em seu imaginário que o progresso pessoal estaria associado ao seu deslocamento do campo em direção às cidades. Foi assim com André, que seguiu o Salvador sem saber para onde este o levaria; ou com Carlos, que, motivado pela briga com o pai, saiu de casa no impulso rumo à metrópole; ou até mesmo com o Professor, sujeito que, mesmo sem vocação, prefere o seminário a continuar habitando o espaço rural da casa. Da mesma forma, Dusanjos e Donato, por não suportarem o ambiente de pobreza no espaço agrário, trocam-no pela desconhecida Cataguases e pelo nada promissor Beco do Zé Pinto, ambiente urbano que, embora precário, acenava com uma réstia de possibilidade. De maneira mais dramática é a decisão de Badeco, o qual, visto como assassino e caçado pelos parentes, foge do ambiente rural e refugia-se em São Paulo.

Apenas para refletirmos um pouco mais sobre a constatação de Brito em relação à falta de informações sobre a terra prometida ou sobre o ponto de chegada dos migrantes, vamos nos aproximar, mais uma vez, de Dona Paula, personagem de “Sulfato de morfina”. O narrador, ao descrever a angústia da moribunda, põe em relevo o teor da constatação do demógrafo de que o brasileiro tem o costume de se deslocar mesmo que a migração seja um alto risco. Na perspectiva de Brito (2000, p. 19), a migração não seria somente uma trajetória ou uma estrada que o migrante pudesse trilhar. Ela é mais do que isso, pois representa um caminho social, uma possibilidade aberta *pela* sociedade para *dela* fazer parte, contando, inclusive, com os crivos da desigualdade. Os filhos de Paula – embora ignorem que, ao mesmo tempo em que poderão ter suas oportunidades na metrópole, estarão também sujeitos à exclusão, pois habitam um país que não acolhe a todos de forma igualitária – representam

aqueles que escolhem arriscar-se na caminhada em busca do direito de fazer parte dessa sociedade formada por cidadãos com emprego, habitação e acesso a bens de consumo. O mundo das grandes cidades para onde migram é o mundo que oferece as alternativas de emprego e salário capazes de comprar conforto e qualidade de vida, mas que conta, também, com os problemas sociais causados pela urbanização como aqueles a que a velha Paula assiste pela televisão: “filho atira no pai, mulher envenena marido, avô abusa da neta, irmão-polícia caça irmão-bandido, homem dorme com filha, professora foge com aluno, barracos despencam de barrancos” (RUFFATO, 2005, p. 35).

“Nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” afirma Benjamin (2012, p. 242), ao reconhecer que o bom cronista narra os acontecimentos sem distinguir entre os grandes e os pequenos. Na interpretação de Löwy (2010, p. 54), se o passado espera de nós sua redenção, esta exige a rememoração integral do passado sem fazer distinção entre os grandes e os pequenos acontecimentos. Dessa forma, o historiador materialista deve levar em conta o sofrimento acumulado pela humanidade redimida, pois, para Benjamin, enquanto os sofrimentos de um único ser humano forem esquecidos, não poderá haver a libertação. Partindo de tal concepção benjaminiana, é possível alinharmos o papel de Ruffato ao do materialista histórico, cuja tarefa seria a de salvar os oprimidos do esquecimento a que foram um dia condenados, pois o autor mineiro valoriza o ponto de vista dos vencidos da história, ao colocar em cena a perspectiva de personagens anônimos da história da (i)migração no Brasil como o Professor Francisco Pretti, Donato/Dusanjos, Badeco/Jair, Carlos Finetto, Paula Bicio ou André Micheletto.

Ao passo que a história oficial se encarrega de relatar dados e fatos sobre a modernização, sublinhando nomes vitoriosos e fornecendo estatísticas que apontam o crescimento do país na segunda metade do século XX, a literatura de Ruffato possibilita que conheçamos a intimidade repleta de sonhos e frustrações dos atores anônimos dessa grande narrativa que se deslocam em busca de emprego. A imbricação das histórias individuais constituintes do romance permite uma reflexão sobre as causas subjetivas que levam as personagens a apostarem na migração e o que elas esperam encontrar no local para onde se encaminham. Ou seja, a narrativa de Ruffato nos oferece uma outra versão para a história dos deslocamentos humanos ocorridos no país a partir da segunda metade do século XX. E, se *Mamma, son tanto felice* nos permite pensar sobre as motivações desses deslocamentos em virtude de focalizá-los da perspectiva das subjetividades das personagens, levantando possibilidades de pensarmos, indiretamente, sobre causas do êxodo rural brasileiro, o segundo volume de *Inferno provisório* nos aproxima de narrativas de sujeitos que precisam adaptar-se

à vida moderna da cidade já industrializada, mas que, devido ao seu poder aquisitivo, devem contentar-se com sua inserção às margens dessa cidade.

### **3.2 A migração e a formação de um Brasil moderno em *O mundo inimigo*: uma reflexão sobre a urbanização das margens**

Uma possível leitura do conjunto constituído pelas doze narrativas que se imbricam e formam *O mundo inimigo* é pensá-lo como um romance que contempla as subjetividades de dois grandes grupos de personagens: de um lado, há aquelas que migram de Cataguases para a metrópole; de outro, existem as que permanecem na cidade do interior mineiro. Esse segundo volume de *Inferno provisório* nos permite investigar os sonhos das personagens migrantes, verificando por que se deslocam esses sujeitos, bem como acompanhar suas trajetórias de idas e vindas pelo território de um Brasil que se urbaniza. Daí a possibilidade de lermos o romance também na perspectiva do movimento/deslocamento e, principalmente, abordando os sonhos que norteiam as personagens em seus constantes trânsitos. Ao passo que, em *Mamma, son tanto felice*, aproximamo-nos de uma gama de sujeitos moradores do espaço agrário que nos oportunizam uma versão da história do êxodo rural, podemos, nesse segundo volume, acompanhar a maneira como vivem em precários espaços urbanos os moradores das margens da cidade, assim como conhecer os sonhos, os dramas e as frustrações tanto dos que ficam como daqueles que deixam a terra natal e aventuram-se no desconhecido.

Maria Zilda Ferreira Cury (2012, p. 12), estudiosa da questão dos deslocamentos na contemporaneidade, aponta que “testemunhamos, no nosso mundo, a circulação de multidões de turistas, de refugiados de guerra étnicas, religiosas ou ideológicas, de pessoas fugindo da fome ou gente em busca de oportunidades ligadas à internacionalização do capital”. Ela inclui, nesse grande contingente de migrantes, os novos nômades urbanos – os errantes das metrópoles – e aqueles que deixam seus lugares de origem em busca de trabalho em outras regiões tanto dentro do próprio país como fora dele. Em *O mundo inimigo*, as causas das mobilidades dos sujeitos representados estão diretamente ligadas ao contexto histórico, social e econômico de um país que se modifica em virtude do processo de modernização, projeto que, aliás, promove um rápida urbanização.

Em um intervalo de tempo de apenas meio século, no período compreendido entre 1960 e 2010, o Brasil transformou-se rapidamente e modernizou-se. De acordo com o historiador Daniel Aarão Reis (2014, p. 23), em 1950 e na primeira metade de 1960, o Brasil

ainda era essencialmente rural, e a década de 1960-1970 já registrava um país em franco processo de modernização e urbanização, sendo que, no início dos anos 1970, a maioria da população já vivia nas cidades. O ano de 1960 foi um marco dessa rápida transformação e foi um divisor de águas na história do Brasil, porque a nação se modernizava, suscitando um processo de grande mobilidade social e geográfica. O país também vivia um momento de ganhos materiais e simbólicos, com a elevação da autoestima, com a floração de talentos em vários campos artísticos e com a conquista do primeiro campeonato mundial de futebol. Tudo isso contribuiu para a construção de uma memória desse tempo que ficou conhecido como os *anos dourados*.

Na concepção de Boris Fausto (2014, p. 233), os anos JK (1956-1960) caracterizaram-se por ser um momento em que o Brasil gozava de um sentimento de otimismo, em virtude dos altos índices de crescimento econômico e da construção de Brasília, sendo que “os ‘cinquenta anos em cinco’ da propaganda oficial repercutiram em amplas camadas da população”. Movido pelo princípio de desenvolvimento e ordem, o governo JK estabelecia uma política econômica com um programa de metas de objetivos bem definidos. Tal programa de modernização do Brasil, ao mesmo tempo em que se comprometia com o incentivo direto à industrialização, assumia também a necessidade de atrair capitais estrangeiros, ofertando-lhes grandes oportunidades e transformando a ideologia nacionalista<sup>25</sup> em desenvolvimentismo<sup>26</sup>. O Programa de Metas, segundo Fausto, atingiu ótimos resultados, especialmente no setor da indústria, a qual, entre 1955 e 1961, cresceu em 80%, embora em contrapartida, aprofundasse as desigualdades sociais e regionais. Tais resultados permitiram que esse governo ficasse associado ao período da instalação da indústria automobilística no Brasil, com empresas multinacionais estabelecendo-se no ABC paulista e “mudando completamente a fisionomia daquela região” (FAUSTO, 2014, p. 236), tendo como uma das consequências o fato de concentrar operários em proporções inéditas no país.

---

<sup>25</sup> Os nacionalistas defendiam o desenvolvimento baseado na industrialização, enfatizando a necessidade de se criar um sistema econômico autônomo, independente do sistema capitalista internacional. Isto significava dar ao Estado um papel importante como regulador da economia e como investidor em áreas estratégicas – petróleo, siderurgia, transportes, comunicações. Os nacionalistas encaravam o capital estrangeiro com muitas restrições, pois acreditavam que esses investimentos em áreas estratégicas poriam em risco a soberania nacional (FAUSTO, 2014, p. 225).

<sup>26</sup> A onda desenvolvimentista e a experiência *keynesiana* tiveram o seu apogeu nas três décadas que sucederam o fim da Segunda Guerra Mundial. Os resultados, ainda que desiguais, não foram ruins. Comparada a qualquer outro período do capitalismo, anterior ou posterior, a era desenvolvimentista apresentou desempenho muito superior em termos de taxas de crescimento do PIB, de criação de empregos, de aumentos dos salários reais e, no caso de países como o Brasil, ficou devendo a universalização dos direitos sociais e econômicos (FURTADO, Celso). Disponível em: <[http://www.centrocelsofurtado.org.br/interna.php?ID\\_S=72](http://www.centrocelsofurtado.org.br/interna.php?ID_S=72)>. Acesso em: 15 set. 2014.



Nesse período, entre 1961 e 1964, instaurou-se uma crise, e o país se viu dividido entre dois modelos opostos. De um lado, havia um projeto reformista revolucionário, que, se fosse implementado, modificaria radicalmente a distribuição do poder e da riqueza do país. De outro, havia a opção conservadora, que acabou se estabelecendo em virtude do medo da revolução social e do caos que poderia se instaurar. De acordo com Reis (2014, p. 24), a opção conservadora que permitiu a instauração de uma ditadura civil-militar foi aceita com o propósito de salvar a democracia, no entanto, ela perdurou no tempo e manteve as políticas de modernização “mais uma vez dinamizadas pelo alto, pelo Estado, acelerando-as como nunca, embora aprofundando tradicionais desigualdades sociais e regionais.” Esse período de progresso do país é conhecido como uma “modernização conservadora” pelo fato de os benefícios de tal processo não terem atingido a maioria da população.

A propósito, o termo “modernização conservadora”, de acordo com Murilo José de Souza Pires e Pedro Ramos (2009), foi cunhado por Barrington Moore Junior (1975), na ocasião em que analisava as transformações ocorridas por meio das revoluções burguesas da Alemanha e do Japão, observando o grau de inclusão das camadas inferiores quando tais potências passavam de um modelo econômico pré-industrial para um modelo capitalista e industrial. Diferentemente dos países desenvolvidos, em que as estruturas econômicas e sociais apresentavam menor grau de heterogeneidade e em que as elites dominantes construíram um projeto de nação que se incorporou ao sistema econômico e capitalista, em maior ou menor grau, nos países subdesenvolvidos, as diferenças, para as camadas inferiores da escala social, são maiores e mais visíveis porque essas parcelas menos favorecidas não são devidamente incorporadas ao desenvolvimento do país.

Conforme explicam Pires e Ramos (2009, p. 416), no caso do Brasil, “a elite dominante criou empecilhos ao acesso à cidadania e à democracia, visto que as classes inferiores foram e continuam sendo alijadas das vantagens proporcionadas pela modernização.” O traço marcante da modernização conservadora no Brasil foi a preservação, ao longo dos séculos, de uma estrutura fundiária com raízes nas médias e grandes unidades de exploração agrícolas, transformando-as em empresas capitalistas sem que houvesse o fracionamento da estrutura fundiária nacional, sendo que o resultado disso, conforme Milton Santos (2013, p. 115), é a extraordinária geração de riquezas cada vez mais concentradas, e a enorme produção de pobreza cada vez mais difundida, somadas ao surgimento de novas classes médias. Santos explica que a rápida substituição das atividades agrícolas criou novas condições de procura e demanda, e o mercado se tornou caótico para os pequenos

proprietários e dirigido às grandes empresas. Essa nova configuração conduziu o país a enormes mudanças econômicas, sociais, políticas e culturais.

É disso também que trata Florestan Fernandes (1976, p. 7), em *A revolução burguesa no Brasil*, quando aponta que a história moderna na nação brasileira começou às avessas: “a era da modernização no Brasil não aparece como fenômeno maduro da evolução interna do mercado capitalista moderno; ela se configura com a crise política do antigo regime de sistema colonial.” Para o sociólogo, a formação de uma certa ordem competitiva aconteceu em nosso país apenas depois de o capitalismo ser uma realidade social. Assim, a existência da ordem social presente no início da formação do Brasil é responsável pela criação de instituições, valores e padrões comportamentais pré-modernos mantidos dentro de uma sociedade moderna hierarquizada, pois a ordem escravocrata e senhorial não se abriu facilmente aos requisitos econômicos, sociais, culturais e políticos do capitalismo. A partir disso, fica claro que o país entrou na sociedade do consumo sem passar por um período adequado de desenvolvimento social que o permitisse ser, de fato, uma nação moderna no mais amplo sentido.

Esse resgate histórico, social e cultural é um aspecto relevante para entendermos um pouco de um Brasil conhecido como um país em desenvolvimento econômico, mas que mantém sua estrutura hierárquica e desigual. Os movimentos revolucionários ocorridos em nosso país durante o período da ditadura militar não tiveram forças suficientes para romper com o regime antigo e instituir um capitalismo democrático. O modelo político e econômico adotado em nosso país influenciou a forma como ele se modernizou e, em virtude de isso ter ocorrido de forma conservadora, intensificaram-se os movimentos migratórios, pois muitos tiveram que deixar o campo para tentar o trabalho assalariado na cidade. Assim, grande parte dos deslocamentos humanos ocorridos nessa época aconteceu principalmente dentro do plano da necessidade humana básica, ou seja, muitos tiveram que abandonar a origem em busca da simples sobrevivência.

O romance *O mundo inimigo* está repleto de personagens integrantes desse contexto histórico, social, econômico e cultural que tiveram de realizar o movimento campo/cidade ou cidade/metrópole, a fim de se estabelecerem economicamente ou lutarem pelo sonho de uma vida melhor. Nele nos aproximamos da história dos filhos da costureira Dona Marta, que trocam Cataguases pelos empregos de São Paulo; da família do biscateiro Marlindo, pai que sonhava com a migração dos filhos, os quais, todavia, permanecem na cidade do interior mineiro; dos sonhos de Bibica, mulher que, ao migrar de uma casa de prostituição para o Beco do Zé Pinto, ascende socialmente, pois assume o ofício de lavadeira e abandona o de

prostituta; dos três filhos sem pai de Bibica, que sonham em abandonar a precariedade em que vivem; de Cidinha, moça sem sonhos, que trabalha como prostituta num prostíbulo precário; de Zito Pereira, um sujeito migrante que, por se sentir desenraizado em São Paulo, decide abandonar o emprego e fazer o movimento de retorno à origem; de Vanim, que abandona a esposa, o lar, o emprego na fábrica e o Beco para aventurar-se como cantor no Rio de Janeiro; da ascensão e queda de Zé Pinto, o dono do Beco; e de Amaro, um também migrante que em sua velhice retorna à cidade na busca de um amor antigo como tentativa de reconstrução de sua história.

As doze narrativas que compõem esse volume da série intitulam-se “Amigos”, “A demolição”, “O barco”, “A solução”, “A mancha”, “Jorge Pelado”, “Ciranda”, “Paisagem sem história”, “A danação”, “A decisão”, “Um outro mundo” e “Vertigem” e também possuem como fio condutor o sonho da migração. Contudo, a essa chave de leitura acrescenta-se mais um elemento que dá sustentação à composição do romance e, inclusive, perpassa o painel romanesco: a construção literária de um espaço urbano da margem chamado Beco do Zé Pinto, uma espécie de pequeno cortiço onde moram muito próximas fisicamente diversas famílias. Em geral, os moradores de Beco trabalham como operários nas fábricas de Cataguases, sobrevivem de empregos informais, realizam ofícios variados ou estão desempregados. Esse espaço localizado às margens da cidade em desenvolvimento é um dos pilares do romance e um elemento representativo da construção dos novos espaços de um país que se urbaniza a passos largos.

A desigualdade social é um dos focos da ficção de Ruffato. Conforme a análise realizada por Marcos Vinicius Oliveira (2013), em sua tese sobre *Inferno provisório*, a organização da cidade de Cataguases mostra muito dessa desigualdade, pois a cidade mineira é representada como um polo industrial onde as camadas da sociedade hierárquica brasileira ficam bastante visíveis: há os donos das fábricas, os administradores que ocupam os melhores postos de trabalho e o operariado. Em sua maioria, as personagens ruffatianas representam o operariado, isso quando não estão temporariamente desempregadas, realizando atividades no mercado informal ou se deslocando para as metrópoles na busca dos postos oferecidos pelas indústrias em expansão. Tal organização das cidades é fruto da intensa e rápida expansão urbana, que acabou sendo um componente fundamental das mudanças estruturais na sociedade brasileira.

Nesse sentido, Milton Santos (2013) explica que o Brasil foi, durante séculos, um país agrário e, se o índice pouco se alterou entre o fim do período colonial até o final do século XIX e cresceu muito pouco no início do século XX, foram necessários apenas vinte anos,

entre 1920 e 1940, para que essa taxa triplicasse. Todavia, a dinâmica desse movimento altera-se a partir de 1940-1950 pela lógica da industrialização, a qual, segundo o geógrafo, não deve ser tomada em seu sentido restrito, isto é, pensado apenas do ponto de vista da criação de atividades industriais nos lugares, mas sim em uma significação mais ampla, como um processo social complexo, que inclui tanto a formação de um mercado nacional quanto os esforços na expansão do consumo de diversas formas, o que acaba impulsionando a vida de relações e ativa “o próprio processo de urbanização” (SANTOS, 2013, p. 30). Segundo Fausto Brito (2001), o processo de expansão urbana brasileira conta com uma grande novidade: a velocidade com que ele se instaurou foi muito superior à dos países capitalistas mais avançados. Esse processo acelerado provocou uma rapidez tamanha nas transformações da nação de forma que muitos pontos importantes ficaram sem a devida solução como a precariedade das moradias, a falta de saneamento básico, o acesso restrito à saúde e à educação, bem como sua qualidade deficitária e a má distribuição de renda, a qual talvez seja a raiz para o que hoje é considerado um dos piores problemas da nação brasileira: o aumento gradativo da desigualdade social.

O espaço precário representado pelo Beco do Zé Pinto é exemplar nesse sentido e torna-se um elemento de grande contribuição para entendermos como a rapidez da urbanização colabora para a emergência de lugares de moradia precária. O método empregado por Ruffato para compor a sua ficção nos leva ao universo do Beco e permite que adentremos as casas dos moradores e tenhamos acesso aos hábitos, às subjetividades e aos cotidianos das personagens que habitam esse espaço que não é só geográfico, mas também histórico e social. Esse lugar precário está repleto de moradores que sonham com a ascensão social e econômica, a qual pode ser tanto um movimento de migração do beco para um bairro periférico na mesma cidade ou a realização do grande sonho de morar em uma cidade metropolitana, especialmente São Paulo. Quando, no momento da enunciação, as personagens não são representadas como habitantes do Beco, elas aparecem se referindo a ele como um local onde habitaram no passado ou onde há pessoas com as quais se relacionam(vam).

Exemplo disso é a narrativa de abertura do romance intitulada “Amigos”. Nela, o narrador adere ao ponto de vista de Gildo e Luzimar para contar as expectativas ora de um, ora de outro, no momento em que se reencontram, dez anos após Gildo ter deixado Cataguases para trabalhar em São Paulo. O fato ocorre nas vésperas de Natal, quando Luzimar, operário da Manufatura<sup>27</sup>, ruma apressadamente para sua casa, onde Soninha o

---

<sup>27</sup> No capítulo “A geografia dos *Infernos* de Luiz Ruffato”, Oliveira (2013, p. 82) explica que, em geral, os operários representados no romance trabalham na *Industrial*, fábrica que se localizava na margem esquerda do

aguarda. Perdido em meio aos pensamentos de que deveria comprar um presente para a esposa, mas não havia dinheiro para isso, ao passar pela Vila Teresa, um problema na bicicleta – o seu meio de transporte diário – o impede de seguir o trajeto:

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?* Os dedos desengancham a corrente, atravessa, “Dona Marta?”, ela espreme os olhinhos atrás das lentes arranhadas, apoia o antebraço na vassoura de piaçaba “Não está lembrada de mim não? Luzimar... filho do seu Marlindo... da dona Zulmira... a gente morava ali, no Beco do Zé Pinto.” “Ah, meu Deus, se alembro! Alembro sim! Minha nossa!, como você... como você está crescido!, um homem, já... Como o tempo passa! E a sua mãe?” “Assim, assim... Continua na lavação de roupa pra-fora.” “Meu deus!, quantos anos! E a sua irmã?, a... a...” “Hélia.” “É, a Hélia, ela casou?” “Ela estudou corte-e-costura com a senhora, né?” “Foi...” “Casou... tem três filhos...” (RUFFATO, 2005, p. 15-16)

O trecho destacado traz elementos reveladores sobre o contexto social, econômico e cultural das personagens. Podemos inferir, pelo emprego da palavra “apeia”, proferida pelo narrador quando se refere a Luzimar, e do vocábulo “alembro”, proferido por Dona Marta, que as marcas da oralidade desses falantes demonstram o seu baixo grau de instrução formal. O contexto de pobreza no qual vivem também pode ser inferido por meio do segmento “lentes arranhadas” que alude aos óculos de dona Marta. O narrador capta uma certa precariedade ao mostrar que um objeto de grande importância para a visão não está em perfeitas condições, embora possamos inferir também que a visão turva e arranhada diz respeito à velhice da mulher, sugerindo a passagem do tempo.

Além disso, no trecho “lavação de roupas pra-fora”, o narrador faz referência ao ofício da mãe de Luzimar e, por tabela, traz a informação de uma ocupação informal que era uma alternativa muito comum entre as mulheres daquela camada social que não possuíam qualificação para outros trabalhos. Elas se dedicavam a ocupações de menor importância e, conseqüentemente, de menor renda, porém dignas e passíveis de manter a sobrevivência da família, como podemos ver ao longo das narrativas. E, por último, as marcas da pobreza ficam explícitas quando a mulher se refere a um tempo em que a família de Luzimar morava no Beco do Zé Pinto, lugar habitado somente por aqueles que realmente não tivessem as condições mínimas de arcar com aluguéis de valores mais elevados em espaços um pouco melhores que, embora igualmente simples, conferiam um certo grau de ascensão social, como

---

Rio Pomba e era comandada pelos Prata, ou na *Manufatora*, fábrica que se localizava na margem direita do mesmo rio. Luzimar, assim como a maioria das personagens ruffatianas, morava na margem esquerda e, como a fábrica localizava-se na outra margem, necessitava de transporte que geralmente era feito de bicicleta ou ônibus. Tanto a bicicleta como o transporte coletivo eram símbolos de estagnação material, assim como a aquisição de um automóvel simbolizava a emancipação.

é o caso de Dona Marta que mora em um bairro e também de Luzimar que no tempo presente da narrativa mora no bairro do Ibraim.

E um último aspecto a ser destacado diz respeito ao contexto cultural das personagens, no qual se sublinha o fato de que a mãe de Gildo fora professora de corte e costura de Hélia, numa demonstração de habilidades importantes que as moças poderiam aprender e das prováveis profissões destinadas às mulheres – dona Marta é costureira, a mãe de Luzimar é lavadeira. Além disso, a pergunta de dona Marta, questionando se Hélia já teria se casado, alude ao fato de saber se a irmã de Luzimar teria cumprido o destino comum traçado para uma moça solteira com a constituição de uma família pelo casamento, sugerindo a hipótese de ser essa a alternativa provável para as mulheres solteiras da época, ao menos, para as que pertenciam àquela classe social representada.

Analisando por um outro ângulo, a bicicleta quebrada de Luzimar e parada em frente à casa de dona Marta contrasta com o Fusca verde 1300 de Gildo, estacionado em frente à casa da mãe. As placas de São Paulo inscritas no veículo mostram o lugar ocupado por Gildo na escala social – sujeito de coragem, porque migrara para a metrópole – em relação àquele que ficara em Cataguases, sem coragem para aventurar-se, conformando-se ao destino operário dos que ficavam. Depois do encontro casual na calçada, os amigos entram na casa de dona Marta para uma “cervejinha” e repassam os momentos de sua infância, informando-se sobre os destinos dos amigos de outrora: “A maioria por aqui mesmo... Você e o Gilmar foram pra São Paulo... Acho que o Paco está em Betim, na Fiat... Ah, o Remildo é vereador!” “Ah, e o Vicente Cambota morreu” (RUFFATO, 2005, p. 20) são as informações de Luzimar para Gildo. Entretanto, o rapaz operário está ansioso para saber se São Paulo é mesmo bonita como dizem, curiosidade a que o rapaz-migrante responde:

Bonita? Sabe que nem sei... É grande... E boa pra ganhar dinheiro. Pelo menos eu não posso reclamar não... fui pra lá, arrumei emprego, ganho bem, comprei até carro, você viu?, um fusquinha verde aí fora, mando dinheiro pra mãe... Dá até pra ajudar a Ana Elisa e a Ana Lúcia de vez em quando, lembra delas? (RUFFATO, 2005, p. 21)

A história de Gildo – personagem que se deu bem na metrópole, se considerarmos como fator para isso o acesso aos bens de consumo – vem detalhada pelo reconhecimento sobre as dificuldades iniciais: “Mas não foi fácil não, cara... Pastei muito no começo...” (RUFFATO, 2005, p. 21). Ao reconhecimento dos tempos difíceis, segue o desprezo pela terra natal: “Também essa cidade é uma bosta, não tem nada... [...] Cidade de merda! Povinho escroto!” (RUFFATO, 2005, p. 21). Embalado pelo efeito do álcool, no auge da conversa, ele

humilha Luzimar, acusando-o de ser um representante dos covardes, que ficaram na terra natal:

– Eu tenho pena de você, cara. Pena mesmo, juro... Porque você está fodido... Já estou até vendo: daqui a pouco vêm os filhos, uma feira deles, e você aí, dando duro na fábrica... O salário não chega, eles param de estudar, vão pegar no batente pra ajudar... E você ficando velho... Um dia, quando menos perceber, acabou... é o fim da linha... E que merda de vida você levou, cara!, que merda de vida! (RUFFATO, 2005, p. 25)

Na fala de Gildo, fica implícito um pensamento em relação aos moradores de Cataguases como se todos perseguissem um mesmo e previamente traçado destino para os que ficam: trabalhar (para sobrevivência), casar, ter filhos, envelhecer e morrer no anonimato. Os amigos chegam ao ponto máximo da discussão e evidenciam o grande impasse do romance, que é o fato de colocar em xeque as possibilidades ofertadas para aqueles que partem de Cataguases, frente ao que resta àqueles que ficam na cidade. Na questão levantada, Gildo entende a migração como a única possibilidade para os moradores jovens da cidade e, para fazer valer o seu ponto de vista, conclui a discussão de forma enfática, sem poupar o amigo: “Todo mundo que foi embora se deu bem... Agora, o pessoal que ficou aqui... estão todos fodidos... Todos! Que nem você: fodidos!” (RUFFATO, 2005, p. 25). Porém, em meio à conversa acalorada, Gildo deixa escapar um sentimento despertado pelas frequentes visitas a Cataguases: “Eu reconheço as casas, o calçamento, as árvores, tudo é mais ou menos igual... Mas é como se fosse um outro mundo... As pessoas são outras, Luzimar, e a cidade é deles, não é a minha mais, entende?, não é mais a minha...” (RUFFATO, 2005, p. 24).

A revelação do protagonista sugere seu sofrimento pela sensação de não pertencimento, pois não reconhece mais como seu o lugar onde nascera, o que, de certa forma, exclui a possibilidade do retorno. Essa percepção de Gildo permite levantar a hipótese de que, embora tenha conseguido a ascensão econômica, ele é um sujeito desenraizado, pois não se sente parte do lugar onde mora, característica, aliás, muito comum em indivíduos migrantes. É bem possível que esse migrante e morador anônimo da cidade de São Paulo não consiga se reconhecer como sujeito pertencente a essa metrópole de todos e de ninguém e, então, sua felicidade só pode ser medida pelas coisas que pode comprar. Mesmo assim, esse reconhecimento só poderia vir pelo olhar do outro e, por isso, na ânsia de ser admirado pelo amigo – cuja inveja seria a certeza de que sua luta diária teria valido a pena –, o rapaz migrante exibia, envaidecido, a Luzimar os objetos adquiridos: “Viu a televisão que eu trouxe

pra mãe? Último modelo! (RUFFATO, 2005, p. 19), “viu?, um fusquinha verde aí fora?” (RUFFATO, 2005, p. 21).

A história de Gildo se complementa em “A demolição”, segunda história do romance narrada sob a perspectiva de Gilmar, o filho mais novo de dona Marta, o qual, ao contrário do irmão, evitava qualquer contato com a terra natal. O temor de Gilmar de um possível retorno a Cataguases era tamanho, que chegara ao ponto de comprar “um terreno, a prestações, no Cemitério das Colinas, em São Bernardo do Campo, para se assegurar de que não corria risco algum de ver desrespeitada sua vontade última, decisão tomada ainda rapaz” (RUFFATO, 2005, p. 29). Por outro lado, a sua decisão afastava de vez o sonho da mãe: “ter, um dia, mesmo que após a morte, a família toda reunida no túmulo em que jaziam o marido, Marciano, e a Lia, tão linda que o tifo assenhorou-se da menina inocentezinha” (RUFFATO, 2005, p. 29). O rapaz, “bem de vida em São Paulo” (RUFFATO, 2005, p. 29), é dono de um bar-e-lanchonete e tem renda suficiente para morar em casa própria com a família constituída por ele, a esposa e as filhas Monique e Luana, as quais sonhavam com uma viagem à Disneylândia. É possível que esse desprezo por Cataguases, o rapaz o tenha herdado de seu tio Gesualdo, personagem a quem ele era grato por ser o responsável pelo deslocamento dos membros de sua família para a região metropolitana:

primeiro empregou o Gildo, recém-de-maior, numa gráfica de rótulos de embalagens no Brás, depois, levou o Gilmar e a caçula, a Ana Elisa, e teria carregado a Ana Lúcia também, não fosse a tonta enrabichar-se com um safado, mecânico de beira da Rio-Bahia, que levou ela para morar em Muriaé, para sofrer em Muriaé, mas Gesualdo, que sempre que podia achincalhava com Cataguases, Bosta de lugar!, dizia, escarrando no cimento da calçada, Nada aqui vai pra frente!, escangalhava, azedo, ele, que se esquivava dos conterrâneos em São Paulo para não lembrar, hora alguma, de sua origem, obrigou-se, com a ausência do irmão, a quem tinha sido muito ligado e a quem devia imenso favores, a frequentar, uma vez por mês, a modesta casa de Vila Teresa, as mãos transbordando futuros, para drenar as mágoas e a desesperança que inundavam os olhos da cunhada, e, numa dessas visitas, apanhou o Gilmar na meia-esquerda do segundo-quadro do Bairro-Jardim, um craque, o moleque, Tem que ir pra São Paulo, Marta, o menino permanecer aqui é desperdício, Tão longe!, lamentou ela, É uma criança, E os estudos?, Ai meu deus, Vou sentir tanta falta, Gesualdo argumentou, Vai ser melhor pra todo mundo, Marta, menos uma boca, E depois, já imaginou?, vai que ele engrena, acaba na seleção, enche o bucho de dinheiro, fica famoso, Hein? (RUFFATO, 2005, p. 30)

O trecho é revelador no sentido de dividir os moradores da cidade mineira em dois grupos: de um lado, os que não tinham coragem de apostar no desconhecido ou simplesmente se contentavam com a vida medíocre e permaneciam como Ana Lúcia e dona Marta; de outro, aqueles que decidiam se aventurar em busca de algo melhor. No caso de Gilmar, foi imbuído do sonho de ser um jogador de futebol profissional que ele rumou para a região metropolitana.



Sua trajetória inclui uma recusa pelo clube São Paulo – “Não tem físico, alegaram” (RUFFATO, 2005, p. 31) –, uma reprovação na “peneira” do Palmeiras e o início da carreira no Juventus. Disciplinadamente, percorria todos os dias: de “Osasco à Mooca tomava trem e ônibus para garantir-se titular na meia-esquerda, e vestindo a camisa grená disputou o Campeonato Paulista juvenil, atraindo a atenção do Palmeiras que, finda a temporada, contratou-o, repassando-o ao América, de Rio Preto” (RUFFATO, 2005, p. 31). Aquilo que poderia ser uma história feliz de uma escalada de sucesso do menino pobre que, vindo do interior de Minas Gerais, venceria na vida e ficaria rico como jogador de futebol foi travada em um lance de pênalti sobre Gilmar, no qual uma lesão no joelho e os sucessivos tratamentos lhe tiraram para sempre as chances de progresso na carreira. O protagonista não realizou o sonho de jogar na seleção brasileira, mas sua história traz elementos para pensarmos sobre o movimento de muitos jovens anônimos saídos do interior que se aventuram nas capitais em busca do sonho de serem jogadores ricos e famosos, ignorando o trabalho árduo demandado pela profissão.

A carreira terminada aos vinte e oito anos em um desconhecido clube amador do Paraná lançou a personagem de volta para São Paulo, e Gilmar, desiludido, “só não se afogou em dívidas e cachaça” (RUFFATO, 2005, p. 32), porque conheceu, durante suas muitas idas ao setor do Raio X de Heliópolis, uma enfermeira “nem feia, nem bonita, porém honesta e compreensiva” (RUFFATO, 2005, p. 32) que arrebatou seu coração. Após o namoro, seguiu-se o noivado, e “o sogro, aposentado da Light, conseguiu um empréstimo da Caixa Econômica para reformar a garagem do sobrado, transformando-a num modesto botequim” (RUFFATO, 2005, p. 32-33). O negócio prosperou e transformou-se em “bar-e-restaurantes asseadíssimo, ladrilhos brancos piso ao teto, balcão fórmica amarela em U, pê-efes caprichados, bebidas sortidas, clientela de primeira” (RUFFATO, 2005, p. 33), em cujo balcão repousa uma foto da revista Placar na qual aparece o ex-jogador Gilmar “em segundo plano, observando, desfocado, uma jogada importante” (RUFFATO, 2005, p. 33). O relato sugere que a posição da personagem na foto é uma analogia ao lugar secundário ocupado pelo rapaz na esfera esportiva, o que demonstra a difícil tarefa de se destacar em uma carreira sonhada por um número imenso de jovens do Brasil, mas que a poucos é destinada.

Para fazermos um contraponto à história desses dois jovens migrantes que “se deram bem” na metrópole, tomemos a história da família de Marlindo e Zulmira, pais de Luzimar e Hélio. Diferente dos filhos de dona Marta que migram “para ser alguém na vida” em São Paulo, os filhos de Marlindo permanecem em Cataguases e cumprem seu destino operário. Pela junção de vários fragmentos do romance, é possível montarmos a história dos

componentes dessa família, sendo que, em “O barco”, o narrador privilegia a perspectiva de Marlindo, personagem que, no tempo presente da enunciação, atua no ofício de pajem de Osvaldo, rapaz com necessidades especiais, filho do Doutor Romualdo, representante de uma família rica na cidade. Marlindo e Zulmira, que são figurantes de várias histórias do segundo volume da saga e já haviam sido apresentados ao leitor em *Mamma, son tanto felice*,<sup>28</sup> fazem parte do grupo dos que permanecem na cidade de Cataguases, o que não significa que já não tivessem conhecido as agruras da migração. Pelo contrário, os pais de Hélia e Luzimar, durante longo tempo, andaram muito “sem pouso, nem repouso”, até o dia em que a esposa “bateu o pé. Manhou. Não ia mais ficar rolando morro abaixo, não era pedra ...” (RUFFATO, 2005, p. 44), fato que o marido compreendeu muito bem, pois,

Num ano só, seis vezes mudaram. De cidade. Uma roça de arroz desandada, em Guiricema. Mão na frente, mão atrás, em Cataguases. Rachando lenha em Dona Eusébia. Chutando lata em Cataguases. Vendendo caramujo em Leopoldina. Cataguases, novamente. E Zulmira deu um basta. Um chega. Morreriam de fome em Cataguases. Pronto! Assumiu a rédea. Marlindo demandou serviço na Industrial. Carteira assinada. Varria o chão amontoando algodão pelos cantos. Deu para trás. Não nascera para empregado. Comprou um carrinho-de-pipoca. Arrumou licença na Prefeitura para trabalhar na Praça Rui Barbosa, em frente ao Cine Edgard. Sobrevivia. Mas, meu deus, e a paradeira? Fez-se sócio de uma venda na Vila Minalda. [...] Só mosquitos ultrapassavam a soleira. De volta à labuta. Agora, graças a Deus, achara-se. Pajem. (RUFFATO, 2005, p. 44)

O trecho destacado, ao mesmo tempo em que se refere aos inúmeros deslocamentos do casal, fornece informações da versatilidade da personagem em suas variadas ocupações, as quais, se por um lado são precárias, por outro garantem a sobrevivência da família. A dificuldade do marido em permanecer por muito tempo em um mesmo emprego assusta Zulmira, que tem a sensação de a miséria estar sempre rondando suas vidas. O drama do casal tem como ápices a origem pobre e a falta de instrução formal, o que dificulta sua estabilidade geográfica, financeira e social. Marlindo e Zulmira não possuem qualificação alguma para oferecer a um país que se moderniza e, por isso, só podem contar com sua mão de obra precária, cuja principal ferramenta é o corpo que pode ser utilizado em ofícios mais simples como fazer biscates, lidar na roça, rachar lenha, trabalhar como operário de fábrica, vender pipocas, ou apresentando-se para pajem do filho doente de Doutor Romualdo, como é o caso de Marlindo, no momento da enunciação da narrativa em questão.

Andar de cidade em cidade, de roça em roça, aceitando qualquer tipo de ofício em troca de pagamentos irrisórios incapazes de garantir as necessidades mínimas de alimentação

---

<sup>28</sup> A primeira vez em que os personagens aparecem é em “O alemão e a puria”, quando Marlindo percebe a bicicleta do Donato atirada à margem do Rio Pomba e, mais tarde, quando o Donato é dado por desaparecido, Dona Zulmira consola Dusanjos, pelo seu sumiço. Os dois casais são vizinhos e moradores do Beco do Zé Pinto.

e moradia são as possibilidades criadas por Ruffato a essas personagens nessa sua versão às avessas sobre o progresso brasileiro. Marlindo e Zulmira são personagens exemplares para aquilo que Jefferson Agostini Mello (2005) se refere em “Permanência do provisório”, quando destaca que, de um modo geral, a obra de Ruffato busca apreender literariamente a permanência dos efeitos perversos que se mantiveram em nossa sociedade, mesmo depois da transformação do país ao longo do século XX como alguns tipos de serviços que não podiam ser desenvolvidos por escravos, mas também não interessavam a homens com algum patrimônio. Para Mello (2005, p. 223),

essa ficção recoloca, numa perspectiva agudizada, a existência dispensável dos pobres e remediados do Brasil de hoje, agora com outros senhores e ainda mais dependentes dos rumos do dinheiro; portanto, extremamente suscetíveis aos fluxos da riqueza, que os levam a reboque, de um lado para o outro. Acrescido a esse duradouro espetáculo brasileiro, que a ficção de Ruffato reconstrói e problematiza, está o desejo do crescente exército de reserva de usufruir das maravilhas do consumo, tomar para si os objetos cada vez mais disponíveis aos olhos de todos. No caso, o romance flagra, igualmente, o momento de consolidação de um mercado de bens materiais e simbólicos que busca cobrir a totalidade da massa consumidora.

Embora a maioria das personagens moradoras de Cataguases não conheça São Paulo, ainda assim habita em seu imaginário que, para além da cidade, há um outro mundo, em cujo horizonte encontram-se os empregos promissores das indústrias da metrópole acompanhados por melhores condições de vida e pelo acesso ao mundo do consumo. Marlindo queria evitar aos filhos a repetição de sua vida rude e instável e, por isso, nutria esperanças para eles. Para a menina moça que, na opinião do pai, “habitava o mundo da lua. À espera de um príncipe encantado. Que nunca apareceria. Porque não existem. [o pai] Orava por ela. Para que arrumasse logo um marido. Um homem bom. Que não batesse nela. Que.” (RUFFATO, 2005, p. 45). O trecho permite a inferência de que um casamento em que a moça estivesse livre da rotina de violência doméstica – como era de praxe acontecer na maioria das famílias que habitavam o Beco – seria, na opinião do pai, uma grande conquista para a filha. Para Luzimar, o sonho vai além, como revela o narrador:

Já o menino, o preocupava. Sonhava, com o aval de Deus, um mundo melhor para ele. Um curso de torneiro-mecânico no Senai. Ou de ajustador mesmo, já estava bom. Morando em São Paulo. Endinheirado. Sem precisar passar necessidade. Dando de presente para a mãe uma geladeira. Ou uma enceradeira. Orgulho da família. Bem-falado. Mas, para isso, precisava de firmeza. Determinação. Meu Deus, quantos sacos de serragem?, quantos carrinhos-de-mão cheios de toquinhos teria de empurrar ainda para a mulher ferver roupa para fora? Quantos? (RUFFATO, 2005, p. 45)

Os trechos destacados, além de revelarem os sonhos de Marlindo, também sugerem os papéis sociais cabíveis ao filho homem e à filha mulher. Para a menina, ficavam destinados os passos da tradição, segundo a qual ela deveria se casar, constituir família, ter filhos, independentemente de ter ou não condições sociais e financeiras para sustentá-los e educá-los. Para o filho homem, o pai reservava um sonho que, aliás, povoava o imaginário da maioria dos pais de *Inferno provisório*: estudar para ser torneiro-mecânico, qualificação que o encaixaria no caminho rumo ao *graal* representado pelo emprego em São Paulo. Lá, ganharia dinheiro suficiente para comprar aquilo que a sociedade de consumo oferecesse, sobrando, inclusive, para presentear a mãe com eletrodomésticos, símbolos da modernidade na época, enchendo a família de orgulho pelo filho “que se deu bem na vida”.

O narrador descreve o sonho almejado pelo pai para seu filho nessa terceira narrativa do romance, quando Luzimar era ainda uma criança. No entanto, na primeira narrativa de *O mundo inimigo* – a qual relata o encontro entre Luzimar e Gildo –, o narrador já se encarregara de destruir as possibilidades de futuro do filho de Marlindo, pois, logo no primeiro contato com o romance, conhecemos um Luzimar adulto, operário da Manufatura, que possuía uma bicicleta, era casado com Soninha e, na véspera de Natal, estava angustiado por não ter dinheiro para comprar uma lembrancinha para a esposa (RUFFATO, 2005, p. 15). Isso permite a confirmação da não realização do sonho em ver o filho “endinheirado”, vindo de São Paulo “com uma geladeira ou uma enceradeira” como presentes para a mãe. Ou seja, o futuro sonhado para o menino já se encontrava em ruínas desde o início do romance, o que supõe uma vida precária desde o princípio.

Em “A solução”, a quarta narrativa do romance, o foco do narrador repousa sobre a subjetividade e o cotidiano de Hélia, apresentada como uma moça bonita, pobre e simples, operária de uma fábrica de tecidos em Cataguases, que sonha com uma vida longe do Beco. A irmã de Luzimar não se satisfaz com o trabalho de operária de fábrica, envergonha-se do lugar onde mora e, insatisfeita com sua condição social, aposta em seus atributos físicos para ter um futuro melhor: “Vou arrumar um homem rico, bem rico, disse, elevando os olhos para os picumãs enrodilhados nas telhas enegrecidas” (RUFFATO, 2005, p. 65). Devemos sublinhar a estratégia do autor em contrastar a alternativa que a moça julgava viável para sair daquele ambiente – a ascensão social pelo casamento – com o fragmento do texto que revela as picumãs nas telhas enegrecidas sobre sua cabeça, sugerindo aquilo que o leitor já sabe sobre a moça desde a primeira narrativa do romance: Hélia casou com uma pessoa da mesma classe social, teve filhos, tornou-se dona de casa e não conseguiu a tão sonhada ascensão social e econômica. Moça sonhadora, não raras vezes, mergulhava em devaneios, iludindo-se com a

possibilidade de estar em um baile de debutantes no Clube Social – lugar frequentado pela elite da cidade –, ser observada por “olhares preches de inveja e de cobiça” (RUFFATO, 2005, p. 71) e ser abordada por “um rapaz alto, louro, olhos azuis [que] levanta-se, puxa uma cadeira, convida-a para sentar-se” (RUFFATO, 2005, p 71). É num desses seus momentos de evasão que Hélia é chamada de volta à realidade pelos barulhos vindos da vizinhança rente à janela de seu quarto:

Vou te matar, desgraçada!, e gritos, gritos histéricos, e barulho de vasilhas desabando no chão, um tapa, outro tapa, a mulher se desvencilha, corre para fora, as crianças choram, Larga a mãe, pai! Larga!! *É o Zé Bundinha. Minha nossa senhora!*, o coração disparado, as pernas bambas, ele a alcança, Acudam, Acudam, que ele está me matando! Larga a mãe, pai, larga ela! Para, Zé Bundinha, para! Chama a polícia! Para, Zé Bundinha! Chama a polícia!, ele vai matar a dona Fátima! Hélia espia pela janela-veneziana. O Zito Pereira consegue imobilizar o Zé Bundinha numa chave-de-braço, ambos caem contra a cerca de bambu, o Zé Pinto aparece, revólver na mão, Quê que houve aí, quê que houve?, as mulheres espantam-se, recomeçam os gritos e o choro, Pelo amor de deus, seu Zé Pinto, não carece disso não, Eu já falei que não quero bagunça por aqui, não falei?” (RUFFATO, 2005, p. 71)

O trecho destacado adentra abruptamente na narrativa, violentando o sonho de Hélia, como se o narrador quisesse, num golpe de realidade, mostrar que o caminho a ser percorrido por aquela moça pobre, operária de fábrica, não era o do mundo de seus sonhos povoado por príncipes encantados, e sim o mesmo daquele casal da vizinhança cuja rotina era marcada pela pobreza, trabalho duro e violência doméstica. Esses elementos compõem o cenário de uma cena ocorrida em um determinado momento no Beco do Zé Pinto, mas é um bom exemplo para ilustrar fatos corriqueiros ocorridos com frequência nesse lugar. A cena revela ainda a maneira como esses problemas costumam ser resolvidos: a vizinhança ajudando do jeito que podia, a polícia sendo chamada para solucionar problemas de ordem doméstica ou a solução vinda pela mão do seu Zé Pinto menos pelo poder da arma em punho do que pelo fato de ele ser o dono do Beco. E, porque convive cotidianamente com situações como essa, Hélia passa a compreender que não existem príncipes encantados, que suas possibilidades de escolhas são bastante reduzidas e que vive no inferno, considerando que estaria predestinada, pelo nascimento, a ser uma operária de fábrica, casar-se e ter filhos com alguém da mesma classe social, sem chances da sonhada ascensão financeira e de classe. O drama da personagem é ela ter consciência da rotina de opressão em que vive e saber que todos os dias vai sair da fábrica, chegar em casa,

ligar o rádio, almoçar sem vontade, tomar um gole de café requentado, deitar na cama, mastigar os minutos à espera da hora de voltar para a fábrica, pegar o ônibus,

aprear, conversar rapidamente com uma ou outra colega, ouvir o apito, bater o cartão-de-ponto, e se enterrar novamente no ar úmido da tecelagem, todos os dias, todos os meses, todos os anos, até o fim dos tempos... (RUFFATO, 2005, p. 70)

A consciência da rotina opressora e a falta de perspectiva causa-lhe, em um certo dia, um repentino desespero: “Não, não queria voltar para casa. Passou pela Praça Rui Barbosa, cruzou a Rua da Cadeia, penetrou na boca da Ponte Nova” (RUFFATO, 2005, p. 70) e decide-se pelo suicídio como solução para a sua desilusão. Parada sobre a ponte, ela avista as águas barrentas do Rio Pomba recebendo as águas sujas de soda e tinta do Rio Meia Pataca, cuja imagem confirma o destino operário da cidade. O olhar observador da jovem alcança ainda a margem esquerda, onde avista o fundo do quintal das casas da Rua do Pomba imundos de ervas daninhas, demonstrando o desleixo reservado às pessoas que habitavam aquele lugar, como é o seu caso. Já na margem direita, avista apenas mato e a Casa de Saúde e, ao fundo, ela vê a pedreira com a inscrição “*CASAS PERNAMBUCANAS*” numa referência ao nome de uma loja brasileira bastante conhecida na época, fazendo alusão à sociedade do consumo da qual a moça desejava participar.

Na medida em que o narrador descreve a paisagem que os olhos de Hélia conseguiam avistar, ia ficando mais claro que seu destino estaria conformado dentro desse desenho restrito capaz de retratar as possibilidades da protagonista. A cena fica ainda mais dramática, porque, se Hélia olhasse para trás, veria moças e rapazes banhando-se nas piscinas do Clube Remo, compondo uma imagem de contraste entre o mundo dessa jovem operária e o das moças e rapazes de melhor classe social a quem pertencia o direito de frequentar o clube. A construção dessa imagem denuncia a estrutura hierárquica e desigual cujas bases sustentam a sociedade brasileira e da qual emana a força para a manutenção da desigualdade social. Quando se preparava para saltar rumo às águas do Rio Pomba, em busca da solução definitiva para seu inferno pessoal, Hélia é salva pelo ex-namorado, um jovem zeloso que ela já havia rejeitado, pois era pobre e até errado falava, conforme se queixava para as amigas: “sabe como ele chama janela?, Jinela, [...], sabem como ele chama conga? Tiburço” (RUFFATO, 2005, p. 64). Todavia, esse homem que o destino lhe reserva como a melhor ou, talvez, a única opção é quem impede o suicídio:

Vem, Hélia... vem comigo... Vem... E Hélia sentiu-se zozna, zozna, e o chão faltou a seus pés, e uma mão grande e calejada pousou em seu ombro, Vem, comigo, Hélia, vem, Você está passando mal?, Heim? E Hélia ouviu longe-longe a voz do Maripá e ele amparou-a e foram andando devagar, bem devagar, em direção ao beco.” (RUFFATO, 2005, p. 72)

A narrativa termina com o rapaz conduzindo Hélia de volta ao lugar onde morava, do qual se envergonhava e de onde sonhava em sair, mas que, a julgar pelo final da história, fica implícita a dificuldade que teria em se livrar desse Beco no qual está enredada desde o nascimento. Em seus estudos sobre o fenômeno migratório, Odair Paiva (2013, p. 16) aponta que a mudança de espaço geográfico não é a única forma de migração. Também são formas de deslocamentos situações em que sujeitos transitam de uma classe social a outra, ou mudam de profissão, ou trocam do ramo do setor industrial para o de serviços, ou ainda quando um sujeito fica desempregado. Essas são formas de migração que, sem os sujeitos efetivarem um deslocamento geográfico, deixando o local de origem, acarretam, igualmente, em mudanças nas condições de vida e de consumo de uma família. Da maneira como foi representada, a filha de Marlindo é uma personagem que não conseguiu a ascensão social pelo casamento conforme sonhara nem buscou o tradicional trânsito geográfico entre a cidade mineira e a metrópole, restando-lhe a opção de conformar-se ao espaço geográfico e social predestinado.

Bibica, por outro lado, é uma personagem de *O mundo inimigo* que consegue ascender não pelos mesmos meios sonhados por Hélia, mas pela mudança da profissão. Sua história é narrada pela imbricação das narrativas “A mancha”, “Jorge Pelado” e “Ciranda”. Na primeira, o narrador apresenta Bibica como uma ex-dama-da-noite que ascende socialmente ao se mudar para o Beco do Zé Pinto, local onde procura se transformar em uma respeitada lavadeira de roupas. A narrativa tem início quando o filho caçula de Bibica morre atropelado por um cata-níquel justamente no lugar onde fora gerado:

Bem em frente à venda do seu Antônio, Antônio Português, boa bisca!, que destino!, o começo, o fim. Era uma mulher desiludida, quando largou a Ilha. Lavava roupa pra-fora, dinheiro curto, um aperto criar dois filhos sozinha. A custo, arrumara aquele barraco no Beco do Zé Pinto, sem força, amontoados todos no mesmo cômodo, um frege! Sofria com a fama de perdida, queria apagar aquela passagem de sua vida, uma gosma, uma lepra, uma mancha que não saía nem esfregando com todo o sabão do mundo. Dessa falha se aproveitou seu Antônio, o português, bode velho. (RUFFATO, 2005, p. 77)

O narrador apresenta a ascensão social de Bibica, mulher que, após sair da Ilha – um prostíbulo precário das redondezas –, adota a profissão de lavadeira para sustentar, sozinha, Zunga e Jorginho, seus dois filhos. Além das dificuldades financeiras, a protagonista precisa ainda suportar o peso do seu passado, cuja “mancha” de mulher “perdida” não conseguia eliminar. O rótulo que carregava lhe impedia de ter tratamento igual aos demais moradores do Beco, o que se percebe em atitudes corriqueiras como a falta de confiança de seu Antônio em lhe vender “fiado” em sua venda, da mesma maneira que negociava com os outros moradores.

Depois de muito tentar, acabou conquistando o mesmo direito dos outros, e Antônio Português “encabeçou uma folha de caderno com o nome dela” (RUFFATO, 2005, p. 78). Porém, a partir de então, Bibica percebia que o homem estava “dando em cima dela” e, se no início contrariada, pensando que isso acontecia “só porque tinha sido mulher-dama, só por isso” (RUFFATO, 2005, p. 78), em seguida, ficou envaidecida, pois “Há muito se sentia acabada, um bucho, incapaz de despertar interesse e, de repente...” (RUFFATO, 2005, p. 78).

Por muito tempo, Bibica desviara-se da venda e da possibilidade antevista; no entanto, quando começa a faltar tudo em casa, frente às promessas de Antônio Português – “Que ia botar casa, que assim que a Filhinha melhorasse um pouquinho [...] ele largava tudo [...] para ficar com ela” (RUFFATO, 2005, p. 79) –, embora inicialmente tentando resistir, ela acaba sucumbindo aos apelos do homem. Os calorosos encontros às escondidas duraram até o dia da revelação: “Seu Antônio... eu acho que... eu acho que peguei filho...” (RUFFATO, 2005, p. 79). A atitude do homem de escorraçar a ex-prostituta do seu estabelecimento, negando, veementemente, a paternidade tem muito a dizer sobre a cultura machista que impera na sociedade brasileira e independe de classes sociais, demonstrando que, se o país se modernizava, o mesmo não ocorria com seus habitantes, que continuavam carregando consigo costumes arcaicos de uma sociedade tradicional.

Dias após a notícia da gravidez, seu Antônio viajou com a esposa para Portugal – de onde saíra aos quinze anos de idade –, alegando ser a realização de um sonho antigo. Em Portugal, resolveu questões de herança e, ao retornar para o Brasil, “pôs abaixo a venda, o Bar Nossa Senhora de Fátima, e levantou a ampla e moderna Merceria Brasil” (RUFFATO, 2005, p. 82), cuja frente fora manchada por uma poça de sangue, em virtude do atropelamento de Marquinho por um cata-níquel: os dois caixeiros da merceria “esfregaram, várias manhãs, o sangue que grudou nos paralelepípedos. Até soda cáustica usaram. Mas a mancha ficou lá. Depois, quando ninguém mais se lembrava do Marquinho, ela desapareceu” (RUFFATO, 2005, p. 85). Jamais alguém soube sobre a paternidade do menino atropelado, e Marquinho, reduzido a uma mancha de sangue no chão em frente à moderna Merceria Brasil, é uma excelente metáfora para aquelas personagens de *O mundo inimigo* que não migraram e aguardam, pacientemente, o destino final do desaparecimento no tempo e no espaço.

A propósito, a preocupação com o destino desses anônimos fadados ao esquecimento é motivo de um diálogo entre Bibica e o filho do meio em outra narrativa intitulada “Jorge Pelado”. A história começa no momento em que Jorginho está nervoso porque a polícia o aguarda do lado de fora da casa no Beco. O medo e a angústia sentidos o levam a uma reflexão sobre a morte:



**Bibica, quando a gente morre ninguém mais lembra da gente... Claro que lembra! Lembra não... Ninguém mais lembra do Marquinho... Eu lembro, meu filho. E você também... Você lembra, não lembra? E o Zunga. Mas... quando a gente morrer, eu, você, o Zunga, quem vai lembrar do Marquinho? E quem vai lembrar da gente, Bibica? Quem? Ô raio! Não sei daonde esse menino tira essas conversas! Parece gente grande, sô! Minha hora chegou, Bibica... ninguém mais vai lembrar de mim... ninguém, Bibica...** (RUFFATO, 2005, p. 93)

O trecho fragmentado confunde as falas da mãe e do filho, e as vozes das personagens são diferenciadas pelo uso do verbo “lembrar”. Quando aparece o termo “lembra”, atribui-se a fala a Jorginho, ao passo que o vocábulo “alembra” refere-se à mãe, o que pressupõe uma possível diferença de escolaridade entre as personagens. No trecho, também percebemos que, desde cedo, Jorginho já intuía sobre o destino dessa família formada por ele, a mãe, Marquinho (já morto) e Zunga (o mais velho). Para eles, assim como para muitos outros moradores do Beco, dificilmente haveria outra possibilidade que não fosse o desaparecimento no tempo. Quando questiona a mãe sobre quem vai lembrar deles após a morte, ele demonstra ter consciência de quão pouco importantes são na pirâmide social do país e até mesmo na comunidade em que residem, considerando que praticamente ninguém teria motivos para cultivar a memória dos membros dessa família.

Uma segunda parte da narrativa apresenta a perspectiva de Bibica, a qual é representada como uma mulher idosa, cega e doente que padece em um asilo no aguardo da morte e que sente saudades de Jorginho: “menino bom, atencioso, bem mandado, um brinco que se preocupava com ela” (RUFFATO, 2005, p. 103), diferente de Zunga, “bebido pela cachaça, cada vez mais distante, aluado, ignorante, impaciente” (RUFFATO, 2005, p. 103), e de Marquinho, “bagunceiro, sempre dando trabalho, arrumando confusão na rua, até acontecer aquela tragédia que queria esquecer...” (RUFFATO, 2005, p. 103). Bibica não sabia quem era o pai de Jorginho, pois o menino fora gerado em uma ocasião em que ela teve de lançar mão de sua antiga profissão e deitar-se com quatro homens diferentes para conseguir dinheiro a fim de salvar a vida de Zunga. O ponto de vista que o narrador adota nessa história contempla a perspectiva da ex-prostituta:

Só eu sei o quanto custou o paratifo do Zunga, só eu e Deus, quatro homens num só dia para conseguir o dinheiro, a febre aumentando, toda hora alguém vinha dizer, Bibica, a febre não cede, a dona Zulmira já não sabe mais o que fazer, Leva ele no posto de saúde, Já levou, Bibica, o remédio custa caro, o seu Geraldo da Farmácia não quer mais botar na conta, Leva esse dinheiro então, fala pra ele aviar a receita que amanhã cedo eu mando o resto, vai, vai, *Ai, meu Deus, olhe pro meu filho nesse momento difícil*, e volta para a penumbra do salão, alumado por lâmpadas de quarenta velas envolvidas em papel celofane vermelho, *Ainda bem que hoje é dia*

*dez, pagamento da fábrica, foi e voltou quatro vezes, cada uma com um homem diferente, tinha que fingir que estava gostando da função, mas a cabeça lá longe, Será que a febre baixou? Murrudo, se alguém vier me procurar bate lá na porta, o Zunga está doentinho, e esqueceu de se banhar com vinagre, mas não, não ia acontecer nada, Deus é grande, Então meu nego, quer brincar de fazer neném? Vem, vem comigo, meia-noite, Ninguém mais?, saiu correndo para o Beco do Zé Pinto [...] E então?, o menino melhorou?, graças a deus [...].* (RUFFATO, 2005, p. 101-102)

Bibica deixa claro que retomara a antiga ocupação, da qual havia decidido desvencilhar-se, porque precisava de dinheiro com a finalidade de salvar a vida do filho doente e, nessa situação, engravida de Jorginho que passa a ser “filho de quatro pais”. O “filho bom” de Bibica também sonhava em partir da cidade rumo à metrópole. Por isso,

todos os domingos, Jorge Pelado ia para a rodoviária espiar o ônibus de Cataguases. Ensaíava o dia em que compraria uma passagem e, todo lorde, na primeira poltrona, cumprimentaria os conterrâneos. Aquele ali não é o Jorge da Bibica? É sim... Como está mudado... É, endinheirou... Roupa-de-ver-deus... Quem viu ele sair de lá assim, uma mão na frente, outra atrás... nem acredita. (RUFFATO, 2005, p. 92)

Jorge Pelado iludia-se sonhando com os comentários elogiosos do povo a respeito de sua possível migração vitoriosa, no entanto, a narrativa contada no plano do futuro retorna ao presente para narrar o dia de sua partida de Cataguases, o qual não ocorre de acordo com os seus sonhos. Ele teve de deixar a casa, o Beco e a cidade para refugiar-se no Rio de Janeiro, fugindo dos soldados prontos para lhe capturarem por ter sido acusado de roubo. A partida de Jorge Pelado aloca Bibica junto àquelas mães – como Dona Paula de *Mamma, son tanto felice* – que sofrem pela ausência do filho, mas sobretudo choram a falta de notícias porque eles deixam de se comunicar com a família, confirmando a dissolução dos laços, temática que, a rigor, subjaz ao romance. Bibica arrepende-se de ter deixado o filho partir, mas julga ser merecedora de estar no inferno em que ora se encontra porque, na opinião da protagonista, “Deus não perdoa uma mãe que entrega de mão beijada um filho pra uma cidade comedeira de gente que nem o Rio de Janeiro” (RUFFATO, 2005, p. 103). Zunga, o filho mais velho, não perde a oportunidade de ironizar: “Quê isso, Bibica, ele deve estar melhor do que a gente, bem melhor, Ele não foi sempre o maioral?, o ajuizado?, o ladino?, pois!, Ele deve estar juntando dinheiro pra comprar um Fusca e aparecer aqui todo garboso, estumando a inveja do pessoal” (RUFFATO, 2005, p. 102-103). A fala zombeteira do rapaz nos põe a pensar se Jorginho teria os mesmos saldos positivos de Gildo e Gilmar que alcançaram a estabilidade financeira, e o silêncio do narrador, que não se pronuncia a respeito do assunto, pode ser uma possível resposta. Zunga, por sua vez, é representado como um sujeito vadio. Não é afeito ao trabalho, reside no espaço da margem e tem acesso livre ao mundo do centro, pois é braço

direito do doutor Normando, a quem recorre sempre que precisa de alguma espécie de “favor”. Porém, para resolver a situação atual de Jorginho, isso ficou inviabilizado como podemos conferir em sua fala:

É um diacho, Bibica! O doutor Normando não quer desentendimento com a polícia, precisa desse povo... Se eles enfezam, adeus!, começam a pressionar, acabam com o negócio dele. Ele falou: quantas vezes te tirei da cadeia? Quantas vezes te emprestei dinheiro? Quantas vezes mandei mantimentos pra Bibica? Quem compra material escolar pro Jorginho? Quem mandou o João Dentista colocar um rôte na sua boca, um luxo!, quem? E faço com gosto porque você é meu braço-direito, meu homem de confiança. Agora, não me peça pra interceder não. Depois que seu irmão implicou em sair no braço com os soldados a coisa perdeu o controle [...]. (RUFFATO, 2005, p. 95-96)

O excerto permite a percepção de um forte traço da sociedade brasileira: a marca do assistencialismo, do clientelismo e do paternalismo. Atitudes como doação de alimentos, de material escolar e de dentaduras pertenceram a um Brasil Colônia, perpassaram um Brasil Império e, pelo que vemos, se perpetuam em um Brasil moderno. A lista de favores com as quais a família de Bibica é “agraciada” pelo doutor Normando é suficiente para confirmar a característica da lógica do favor e a raiz paternalista sobre a qual nossa nação está erigida e com a qual convive, pacificamente, mesmo se transformando em um país moderno. Por outro lado, o trecho revela que o doutor Normando também precisa de Zunga, sugerindo que o homem, pertencente à classe social mais elevada, mantinha algum tipo de negócio ilegal e, por isso, necessitava de uma pessoa de confiança que lhe daria a devida cobertura. O trecho destacado informa ainda que o Doutor precisava da polícia, de onde podemos inferir que essa dependência seria menos para manter a ordem e a segurança de todos – o que seria a função natural dessa instituição – do que para algum tipo de negócio em benefício próprio. A desconfiança de que os ganhos do Doutor provinham do mundo marginal e da ilegalidade é confirmada no trecho em que Bibica se lamenta da enrolação do Zunga que, “cada dia mais arisco, saía de casa, *Vou trabalhar, Bibica*, [...] e voltava de madrugada, bêbado, vendendo bicho pro Doutor Normando” (RUFFATO, 2005, p. 103).

O negócio, na opinião da mãe, era muito arriscado, pois o filho estava sempre às voltas com a polícia: “uma preocupação danada, de vez em quando ia preso, uma vergonha, meu deus!, dormia lá na cadeia, mas logo-logo era solto” (RUFFATO, 2005, p. 103). Todavia, a mãe aliviava-se porque sabia que o Doutor Normando sempre conseguia livrar o filho da cadeia, de onde se extrai a naturalidade de mais uma prática que compunha a sociedade brasileira que é o tráfico de influências e a impunidade. Embora boa parte da história contemple a vida de Zunga, tais fragmentos são partes da narrativa “Jorge Pelado” e, em

“Ciranda” – história que fecha o ciclo das narrativas em torno da família de Bibica –, Zunga é o protagonista.

Nessa narrativa, ele é representado como um autêntico malandro em atitudes simples como prezar a boa aparência e primar sempre pelo seu bem-estar, o que para ele significava comer, beber, dormir, jogar, vadiar e fazer sexo. Era comum, em sua rotina, gastar as horas em conversas com amigos pelas esquinas, em frente às telas do Cine Edgard, em carteados com os moradores do Beco como Zé Pinto, Zé Bundinha e Zé Preguiça, ou tomando cachaça nos botequins. Era motivo de orgulho para a personagem de que já aos catorze anos tivera a primeira gonorreia, que “andava o dia inteiro de pau duro, um espetáculo! [e chegara] a amigar com uma égua lá da chácara abarrancando a senvergonha todo dia, ela rinchava de prazer, a danada” (RUFFATO, 2005, p. 117). Gabava-se também de que, quando jovem, costumava frequentar a Ilha todo final de semana e “a mulherada me sustentava só pra meter com elas. Era disputado a tapa. Tempo bom!” (RUFFATO, 2005, p. 117). No entanto, no tempo presente da enunciação, Zunga está com disfunções sexuais, o que o faz seduzir garotos, como o vizinho Luzimar. Ele tenta comprá-los com guloseimas em troca de prazeres sexuais, mas os meninos fogem em desespero. Em geral, após cada investida, o moço teme pela delação, e o medo da propensão à pedofilia e ao homossexualismo leva-o a confortar-se segredando os problemas para Cidinha, uma prostituta da Ilha. É sob o prisma de um Zunga perturbado e embriagado que conhecemos seus sonhos:

“Estou com medo, Cidinha... Queria ser uma pessoa normal... trabalhar na fábrica como todo mundo... ter uma família... domingo ir pro campo ver jogo, ir na missa, entende? Vamos casar, Cidinha? Eu mudo de vida. Amanhã mesmo acordo cedinho, vou na Manufatora, fazer ficha, depois na Industrial, na Saco-Têxtil, na Irmãos Prata, você vai ver... De um lugar acaba saindo uma colocação... aí eu tiro você daqui... A gente casa, de papel passado e tudo, que comigo não tem esse troço de amigar não, é tudo preto no branco... A gente compra um terreninho, levanta as paredes... Hein? Não vai ser uma beleza?” (RUFFATO, 2005, p. 121)

O inferno do protagonista é tão insuportável que os atos simples de trabalhar em uma das fábricas de Cataguases, casar, ter uma família, frequentar os jogos no campo da cidade ou a missa aos finais de semana faziam parte do plano do imaginário. Os mesmos elementos que fazem parte do rol de rotina de sobrevivência da maioria das personagens jovens do romance e que, para elas, constituíam seus infernos pessoais, paradoxalmente, para o protagonista, seria a redenção, caso conseguisse se adaptar a esse estilo de vida, coisa que, a julgar pelos implícitos do texto, não acontece. Zunga interage com Cidinha, protagonista de “Paisagem sem história”, que o narrador inicia descrevendo a decoração do quarto da prostituta:

Uma morna aragem visita o fim de tarde do quarto escancarado, despenteando levemente a solidão de uma frágil teia. Assustada, a minúscula aranha expele um invisível fio, por onde escorrem abdome e pernas, exilando-se por detrás do forro úmido-esverdeado de um guarda-roupa coxo, preto verniz deitado em angico, por cujas portas esbandeiradas entrevê-se aquilo que um dia foram fotografias caprichosamente recortadas de revistas, Amiga, Contigo, Grande Hotel, coladas nas folhas da madeira, e arrancadas à força por alheias mãos descontroladas. (RUFFATO, 2005, p. 127)

O trecho é exemplar para nos fornecer dados de um contexto de precariedade tanto de ordem pessoal quanto social. A linguagem utilizada possui uma carga semântica capaz de conferir maior importância ao aracnídeo do que à pessoa de Cidinha: a teia de aranha é “despenteada” pela ação do vento e “sofre de solidão”; a aranha “se assusta” e “exila-se”. O narrador organiza uma cena em que podemos imaginar uma aranha movimentando-se e deixando escorrer um fio, o responsável pela reprodução de sua teia. Quanto mais a aranha se desloca, mais fios invisíveis expele, colaborando, assim, para ampliar a teia, a qual tanto é a responsável por formar a paisagem do quarto de Cidinha quanto é uma metáfora para a vida da moça que é tecida em um emaranhado do qual é praticamente impossível desvencilhar-se. Essa imagem decorativa que abre a narrativa revela a vida dessa moça que tem como ofício a prostituição e como lar um pequeno quarto no prostíbulo, que não por acaso se chama Ilha<sup>29</sup>, pois, da mesma maneira que a aranha da cena de abertura está predestinada a tecer teias durante todos os dias de sua vida, em todos os lugares por onde passar, a protagonista de “Paisagem sem história” está condenada à sua condição de prostituta e ao isolamento na Ilha.

Em “A decisão”, o protagonista é Vanim, personagem que sonha com a possibilidade de apostar em um talento pessoal seu – ele sabe tocar violão e cantar – para conseguir a fama no Rio de Janeiro. Vanim e Zazá, moradores do Beco, formavam um casal muito diferente entre si. De um lado, Vanim, andejo, violão nos braços, galanteador, engraçando-se facilmente com o mulherio; de outro, Zazá, criatura ajuizada, operária na tecelagem da Industrial que largara a sexta série pela metade para “ajudar na engorda do orçamento familiar, ela, a do meio de sete irmãos em escadinha” (RUFFATO, 2005, p. 147). Conforme ocorre com a maioria das personagens, o trecho nos mostra mais uma representante daquelas que não concluíram a educação básica e que tiveram de largar os estudos a fim de trabalhar para a sobrevivência e ajudar na criação da prole numerosa que constituía a família dos pais. O fato, além de inviabilizar a evolução social e cultural de Zazá, contribui para predestiná-la

<sup>29</sup> Segundo Oliveira (2013, p. 85), a margem direita do rio Pomba é o local da ficção de Ruffato e é deste lado da cidade que se encontra, na Vila Teresa, o Beco do Zé Pinto e a Ilha. Nos fundos do beco, uma passagem desemboca na Ilha, um pedaço de terra avançada em direção ao Pomba.

ao desemprego ou ao trabalho como operária de fábrica, aparando as possibilidades de ascensão econômica ou social por causa da mão de obra desqualificada.

Representado na narrativa com características de malandro, Vanim, quando se apaixonou por Zazá, “fez juras de demudar” (RUFFATO, 2005, p. 148), o que realmente aconteceu: arrumou emprego na Manufatora e comprou o enxoval de casamento em dez prestações nas Casas Philippe. Despedida da fábrica, Zazá empenhava-se em arrumar a casa e esperar o marido, enquanto Vanim, “transformado em homem direito”, nunca perdia a hora, trabalhava para sustentar a casa e no “Dia de pagamento era sagrado, lá vinha ele descendo o beco, na mão um mimo pra Zazá: uma tiara, um espelhinho, um vidrinho de perfume, um corte de vestido” (RUFFATO, 2005, p. 148). O trecho demonstra a harmonia em que vivia o casal no Beco, mas também denuncia o contexto de pobreza a julgarmos pela simplicidade dos mimos enumerados pelo narrador que, inclusive, emprega os vocábulos no diminutivo.

A rotina harmônica dura até uma certa manhã de domingo, quando Vanim ouve, pelo rádio de um vizinho, o programa “Meu coração sertanejo” e, apertado pela melancolia da rotina, violão aposentado na parede, surge-lhe a ideia de inscrever-se para cantar e tocar no tal quadro. A partir de sua apresentação na rádio, a personagem cria a ilusão de que seu destino não é ser operário em Cataguases, e sim ser um cantor famoso e respeitado no Rio de Janeiro. A ideia passa a persegui-lo, até que um dia, aproveitando-se da ausência de Zazá e da sogra – as quais ele havia convencido a viajar para visitar parentes –, esvazia a casa, negocia com o seu Zé Pinto e empenha todos os pertences dele, da mulher e da sogra a fim de, com o dinheiro, comprar uma passagem de ida para o Rio de Janeiro. Vanim parte rumo à metrópole na ilusão de realizar o sonho de gravar um disco para, em seguida, retornar e buscar Zazá, oferecendo-lhe uma vida confortável. Entretanto, a personagem, já no ônibus em movimento, titubeia entre levar adiante o intento ou desistir da loucura: “*Meu deus, o quê que estou fazendo?*” (RUFFATO, 2005, p. 169). Arrepende-se da atitude tomada, mas, igualmente sem coragem de voltar atrás, deixa-se seguir viagem aterrorizado frente à lembrança da esposa: “*Meu deus, a Zazá vai querer me matar...*” (RUFFATO, 2005, p. 169).

A narrativa, encerrada com a frase “No meio da escuridão o ônibus engolindo o asfalto” (RUFFATO, 2005, p. 169), confirma o traço de narrativa lacunar que deixa a cargo do leitor o complemento da fábula que tanto pode ter uma continuidade afirmativa como negativa. Esse (in)acabamento do texto pode ser lido como uma metáfora para uma das possibilidades reservadas a Vanim e a muitos daqueles que partem para a cidade grande sem terem qualquer tipo de referência no lugar para onde se encaminham, o que os torna vulneráveis para, assim como o ônibus que engole o asfalto, serem engolidos pela metrópole.

É possível também a leitura de que o medo, o pavor, a angústia e a insegurança sentidos por Vanim dentro do ônibus podem representar muito daqueles sentimentos experimentados pelos migrantes, quando tomam a decisão de abandonar o conhecido para aventurar-se no desconhecido. Porém, se, por um lado, há o medo, a incerteza e a desinformação do que será encontrado no lugar do destino, por outro, há a certeza de que a permanência no local de origem está repleta por um presente opressor e pelo destino operário.

Embora *O mundo inimigo* possa, *grosso modo*, ser dividido em personagens que migram para a metrópole e os que permanecem na cidade interiorana, há ainda uma outra representação que vale a pena destacarmos. São as personagens migrantes que, por se sentirem deslocadas no lugar do destino, arriscam-se no movimento de retorno. Foi por não se conformar com a sensação de não pertencimento, por sentir-se constantemente exilado no próprio país e por conhecer de perto a dor do desenraizamento, que Zito Pereira, protagonista de “A danação”, resolveu voltar para a terra de origem, atitude que resultou na tragédia pessoal dessa personagem de origem rural:

Na Serra da Onça ajudava o pai na manutenção da feira de filhos, um a cada ano, metade anjinhos enterrados no quintal, metade doentinhos que teimavam em falar, comer... Quando completou dez, onze anos, a roça de milho e fumo, que tocavam à-meia, desandou, empurrando-o para longe das asas da mãe. Arranjou-se em Cataguases, nos fundos de uma oficina mecânica, entrou no Senai, Deus sabe como, e de lá atirou-se à vala comum, São Paulo. (RUFFATO, 2005, p. 136)

Mais uma vez, o narrador traz à baila representações que, embora façam parte do panorama histórico e social de um Brasil já moderno, dizem respeito a situações de sociedades pré-modernas. Um exemplo disso é a confirmação das altas taxas de natalidade e de mortalidade infantil comprovadas pela informação do narrador de que a mãe tinha um filho por ano e que metade deles eram “anjinhos enterrados no quintal”. O trecho demonstra também uma prática cultural comum àquele espaço rural que era o ato de enterrar os filhos mortos no quintal da casa onde a família morava. Além disso, se atentarmos para o segmento “metade doentinhos que teimavam em falar, comer”, é possível uma leitura de que o narrador esteja antecipando a vida miserável a que estava predestinada aquela metade das crianças – os que “teimavam” em viver. Eles sobreviviam à falta de alimentação adequada, à escassez de assistência médica e às precárias condições de moradia pela falta de saneamento básico e água potável, conforme os apontamentos de Herbert S. Klein e Francisco Vidal Luna (2014) para quem o Brasil da década de 1960 ainda era uma sociedade predominantemente rural, com altas taxas de mortalidade e de natalidade e perfil demográfico pré-moderno e tradicional. De

acordo com os historiadores, grande parte da população do país era jovem, em sua maioria, analfabeta e a maioria ainda vivia na zona rural, habitando moradias precárias, sem água potável nem saneamento básico e sem acesso a instalações médicas modernas. De acordo com Klein e Luna (2014, p. 31), o Brasil era dividido “não apenas entre uma minoria urbana moderna e uma maioria rural tradicional, mas também apresentava diferenças profundas por região, classe social e raça”, sendo que a elite tinha uma parcela tão elevada da renda nacional que o país era considerado, nessa época, um dos países mais desiguais do mundo.

As personagens de *O mundo inimigo* estão inseridas nesse contexto histórico e social, sendo Zito Pereira um desses representantes. Todavia, a personagem em questão trava uma verdadeira batalha pessoal e, com o intuito de “vencer na vida”, assume a condição de migrante. Ele sai da zona rural e se estabelece em Cataguases, para trabalhar em uma oficina mecânica. Em seguida, realiza um curso no Senai e migra rumo a São Paulo e, embora tenha conseguido uma boa colocação profissional, sente-se deslocado e infeliz na metrópole. A personagem tem consciência de que saíra “do nada e conseguira se formar ajustador-mecânico no Senai, e que por conta disso trabalhou em Diadema, conheceu o mundo, e hoje podia dar casa e comida para os cinco filhos, sem luxo, é verdade, mas também sem aperturas” (RUFFATO, 2005, p. 136). No entanto, sua sensação de “submerso na multidão” (RUFFATO, 2005, p. 136), de não conseguir passear pela Praça Clovis Bevilacqua – local público de Diadema (SP) –, por ter a sensação de estar vendo a Praça Rui Barbosa – local público de Cataguases – e de perceber que o que respirava não era o odor da fumaça dos ônibus e dos carros, em Diadema, mas o cheiro de pipoca que inundava o centro da cidade de Cataguases, somado ao fato de não ser nem chamado pelo nome – em Diadema era conhecido como “Mineiro” –, tudo isso constituiu-se na mola propulsora para, depois de três anos de São Paulo, tomar a decisão de voltar à terra natal. Um baiano, colega de Zito, o aconselhou a não sucumbir à vontade e persistir na luta:

Mineiro, eu estava bem aqui, me deu um troço, comprei passagem pra Serrinha, larguei tudo. Dei com os burros n’água. Tive que voltar com o rabo entre as pernas. O Brasil não tem jeito não. Só aqui a gente véve decente, sabendo que pode contar com ordenado certo no fim do mês. É, mas lá na minha cidade tem muita indústria, se o sujeito tiver a cabeça no lugar dá pra viver de-acordo. (RUFFATO, 2005, p. 140)

A fala do baiano, ao assegurar que o Brasil não tem jeito, revela um importante aspecto econômico e social da época em relação ao país. O Brasil progredia imerso no cenário da modernização nacional de forma que os empregos estavam condensados em determinados



lugares, em geral, nas regiões metropolitanas. Isso nos leva a entender por que, para a parcela da população de posição social desprivilegiada e economicamente mais vulnerável, não haveria alternativas melhores senão migrar em direção a esses postos de trabalho. Baiano quer mostrar, por meio de seu exemplo, que o lugar das pessoas mais pobres da sociedade é na metrópole onde estão os empregos da indústria, pois os donos dessas empresas necessitam dessa mão de obra barata, oriunda do interior do Brasil. No entanto, por confiar que sua terra natal também lhe ofereceria emprego e condições dignas de sobrevivência, Zito Pereira opta pelo retorno.

A propósito, ao falarmos em alternativas disponíveis a esses trabalhadores cataguasenses, parece-nos oportuna a constatação de Oliveira (2013), o qual nos informa sobre as possibilidades de “escolhas” que estes sujeitos não possuíam. Em *Tecido em ruínas*, o pesquisador aponta que o fato de as indústrias de Cataguases pertencerem a donos que ou eram sócios ou tinham relações de parentesco entre si impedia a mobilidade dos trabalhadores na busca por empregos de melhor salário, reduzindo seu universo de trabalho. Se fosse despedido de uma fábrica, dificilmente seria contratado por outra, pois sempre teria à disposição dos donos das empresas “uma rede de informações disposta a fazer com que a ‘fama’ do trabalhador preceda a sua ficha de serviços. Porém, como os donos das fábricas também faziam as vezes de chefes políticos, o pequeno trabalhador tinha a seu favor o título eleitoral como um importante capital” (OLIVEIRA, 2013, p. 71). Mesmo sabendo dessa realidade, Zito Pereira retorna a Cataguases e passa a habitar um dos lugares mais precários da cidade, porque somente lá seria capaz de suportar as despesas: alugou um quartinho no Beco do Zé Pinto e se empregou como ajustador-mecânico na oficina da Manufatora.

Zito casou, teve filhos e, depois de quinze anos de rotina operária, tornou-se um desempregado: “Me mandaram embora, Hilda. Por quê?, nem Deus sabe. Deve ser porque sou preto, preto é cachorro do mundo. Não estão nem aí se você tem filho, prestação pra pagar, compromisso” (RUFFATO, 2005, p. 139). Envergonhado pela nova situação, sem saber o que fazer, Zito embriaga-se e vai tirar satisfação com o “encarregado” da demissão. Abaixo de gritos e insultos do desempregado, o rapaz que cumpriu a ordem da demissão, apavorado, toma sua bicicleta para fugir: “empoleirou no selim, Zito correu em sua direção, tropicou num ressalto, seu corpo desabou sobre o Ezequias, estatelado. O embrulho que Zito trazia escondido caiu, deixando à mostra um pedaço de lâmina da faca-de-cozinha” (RUFFATO, 2005, p. 144). A cena, que envolve uma personagem negra, faz com que a polícia compareça ao local e decreta a sentença de forma injusta e prematura: “Tentativa de homicídio, engaiola o crioulo, doutor, vou dar umas bordoadas nele pra ver se ele para de choramingar, que

homem mais mole, sô” (RUFFATO, 2005, p. 144). No tempo presente da enunciação, o crioulo engaiolado – descrito pelo narrador como um sujeito diferente porque gostava de música orquestrada, cinema e leitura – apodrece na cadeia, um prédio pelo qual passara durante muitos anos a caminho da fábrica, ficando, primeiramente, “impressionado com aquele edifício onde eram encarcerados os desordeiros, os cachaceiros, os valentões, os embrulhões, os assassinos” (RUFFATO, 2005, p. 135).

Esse olhar desinteressado e de fora de uma personagem que, assim como os demais habitantes da cidade, passava indiferente pelo prédio integrado à paisagem cataguasense, agora se inverte. A história é contada pelo narrador da perspectiva de Zito, que agora está no lado de dentro da cadeia e que percebe sua condenação ao apodrecimento ou na prisão ou na posição marginal que passará a ocupar na sociedade se algum dia for solto. Em resumo, estamos diante de uma personagem que cumpriu o trajeto costumeiro da boa parte das personagens do painel romanesco: o abandono da família, a movimentação do campo em direção à cidade industrializada em busca de sobrevivência, a qualificação que permite voos mais altos com melhores colocações e o emprego na metrópole. Porém, a ousadia da personagem foi, paradoxalmente, a sua ruína. Longe da terra conhecida, entristecido porque desenraizado, toma coragem e faz o movimento de retorno à origem, para conhecer um novo sentimento: o da exclusão social.

O conjunto dessas narrativas fornece a imagem de um período de progresso nacional, em cujas histórias se imbricam, de um lado, a certeza de que a permanência na terra natal é sinônimo de ruína e, de outro, a dúvida em torno de sua adaptação no local de destino pois, se existe a possibilidade de melhores empregos, há também o risco da dissolução dos laços familiares e do sentimento de não pertença encontrado no local de destino. Dessa forma, tal momento de modernização do país, além de jogar uma legião de migrantes para morarem às margens das cidades em desenvolvimento, também os colocam frente à problemática de terem de resolver seus conflitos individuais para se adaptarem à cultura do novo espaço que promete o trabalho e a qualidade de vida por eles desejada.

O aspecto apontado por Florestan Fernandes (1976) de que a maneira como a ordem social aconteceu no Brasil é responsável pela criação de instituições, valores e padrões comportamentais pré-modernos mantidos dentro de uma sociedade que, embora moderna, ainda se mostra em toda a sua herança escravocrata e senhorial, pode ser percebida nas relações entre as personagens do romance. A construção da narrativa “Um outro mundo”, a penúltima do romance, traz elementos relevantes para pensarmos sobre isso. Nela, o narrador,

que tão bem conhece as personagens, relata a trajetória de Zé Pinto no momento em que ele está com mais de setenta anos e se mostra inconformado com a transformação dos costumes:

As coisas demudaram, esses anos todos. Um nome não impõe mais respeito. Antes, era falar Zé Pinto, que a gente honesta e trabalhadora e os malandros e vagabundos batiam o queixo. Porque, com ele, assim: pão-pão, queijo-queijo. Quantas vezes não saía de trabuco na mão, destemido, para apartar uma briga ou fazer um desinfeliz pagar o que devia? Não carregava morte nas costas, graças a Deus, mas muito valente borrou as cuecas na frente dele, ah, isso borrou! Hoje em dia, dá valor a quê, essa gente? A nada. Ninguém quer trabalhar, pegar no batente. Querem dinheiro na mão, sem suor. Os do beco o invejam, mas pensam que o que tem caiu do céu? (RUFFATO, 2005, p. 174)

Se, por um lado, a personagem está resignada com os sinais de mudança dos tempos, porque percebe que seu poder se esvaiu, por outro, ela demonstra um certo orgulho do tempo em que era respeitada pelos moradores do Beco. Zé Pinto deixa explícito que os valores da população do aglomerado mudaram, e os sujeitos que o habitam atualmente não seguem o mesmo padrão dos habitantes de antigamente. Sente saudade daqueles inquilinos que o obedeciam, seja por respeito a seu nome, por temor – afinal, ele era o dono do Beco – ou ainda pelo autoritarismo imposto por ele que seguidamente solucionava os problemas com a arma em punho. Essa mudança de valores é confirmada e ampliada por um novo fragmento que ajuda a complementar a reflexão da personagem:

O nível dos inquilinos caiu muito. Agora, no beco, só gente desgarrada. Sem eira nem beira. Desqualificada. Tem uns que vivem de passar tóxico, onde já se viu? Houve até crime de morte. Um sujeito cismou com a cara do outro, partiram para a briga, o vivaldino passou a faca-de-cozinha, enfiou no peitoral do falecido, um fregê! Antes a lei comandava. Não pagou o mês?, descia, revolvão na cintura, bem à mostra, tirava o zé-mané no muque. Agora, a coisa se resolve com a polícia. Trata os soldados a pão-de-ló, precisa deles. Tem confusão? Chama a radiopatrulha. Eles vêm e ameaçam. Despejo é muito complicado. Tem que ter doutor-adevogado, raça que só quer saber de comer o patrimônio da gente. As casas estão caindo aos pedaços, sim. Telhas rachadas. Reboco lascado. Piso desdentado. E a imundície? O mau cheiro percebe-se da rua. Mas, o que fazer? Está velho, não tem forças. O aluguel não rende nada. Mal dá para complementar a aposentadoria. (RUFFATO, 2005, p. 178-179)

O trecho em destaque apresenta as lembranças do protagonista referentes a um tempo passado em que os fatos aconteciam dentro de determinada ordem de modo que as regras eram fixadas pelo próprio dono. No tempo presente, para resolver os conflitos – para o espanto do velho Zé Pinto –, ele depende da ação da polícia ou de advogados. Percebe-se, ainda, nessa narrativa, o indício de que a sociedade do favor se perpetua: Zé Pinto se gaba de que trata a polícia “a pão-de-ló”, pois, isento do poder de outrora, o velho compreende que,

para manter a ordem, necessita do poder público, entendendo também que, se tiver um bom relacionamento com os soldados, seus desejos serão mais bem atendidos, numa inferência às relações de influência estabelecidas na sociedade brasileira.

O cotejo entre os tempos feito pela personagem também traz à tona um outro traço dessa sociedade: o poder exercido por Zé Pinto sobre seus inquilinos demonstra a predominância do privado sobre o público, no qual o dono cria e cumpre (ou não) as regras. Isso comprova a herança cultural com raiz hierárquica e patriarcal sobre a qual continuava sendo erigida a então moderna sociedade brasileira. O que vemos nessas passagens são resquícios de um Brasil colonial, com traços personalistas, refletindo a transformação de um país que se urbaniza, mas não se moderniza no sentido de alcançar a polidez, com leis iguais para todos os cidadãos, com o exercício pleno da cidadania e com indivíduos adquirindo hábitos civilizados em acordo com aqueles necessários para construir uma sociedade, de fato, moderna.

Ao contrário de boa parte de seus inquilinos, os quais, segundo Zé Pinto, “quer[em] dinheiro na mão, sem suor”, o homem se orgulha do patrimônio conquistado com sua agilidade para cálculos e sua habilidade empreendedora somadas à sua disposição para a labuta: “pedreiro sem ser, suspendendo pouco a pouco o prumo de cada parede-e-meia; puxando luz cômodo-por-cômodo, sem eletricista ser, [construíra] o correio de casas, uma a uma, com as próprias mãos, depois de um dia inteiro esfolando na fábrica” (RUFFATO, 2005, p. 174). O tino empreendedor e o espírito capitalista de Zé Pinto lhe permitem ganhar dinheiro, alugando espaços precários para moradores igualmente precários, que se encontravam desempregados, subempregados ou empregados, mas cuja baixa renda possibilitava-lhes apenas que a dividisse entre o aluguel e a alimentação.

Zé Pinto reconhece que o negócio prosperara com a ajuda de Maria, sua esposa, que todo dia ficava “debruçada em cima de uma máquina de costura, as pernas inchadas de tocar pedal, para ajuntar uns trocados e comprar um metro de areia, uma carroça de tijolo, um saco de cimento, uma partida de telhas-francesas, os tacos de madeira, a cal, bisnagas de tintas” (RUFFATO, 2005, p. 174). A estratégia do autor em enumerar e quantificar com valores específicos cada produto do material de construção adquirido, pouco a pouco, para construir o conjunto de casebres de posse do proprietário, comprova as dificuldades enfrentadas e a maneira gradual como se deu a ascensão econômica do casal, legitimando-a, portanto.

Além de proprietário das casas, Zé Pinto garantia sua renda com a venda em um pequeno botequim e com o penhor, sendo que chegava a emprestar, a juros, o dinheiro para os inquilinos pagarem o aluguel das casas por ele próprio alugadas e para sanarem as dívidas

contraídas no botequim de sua propriedade. Não raras vezes, comprava os bens dos inquilinos conforme aconteceu com Vanim, personagem que entregou móveis e aparelhos domésticos da casa que dividia com a esposa e a sogra em troca de dinheiro para comprar uma passagem de ida para o Rio de Janeiro. O esforço do homem para manter o patrimônio, entretanto, demandara também uma gestão firme e racional. Zé Pinto se orgulhava de ser ele quem ditava o aluguel, mais a pena d'água, e exigia ver a carteira assinada do inquilino para não ter aborrecimentos mais tarde. Respeitava a todos igualmente e fazia parte de suas regras não aceitar afilhados – “Ah!, as manhas da raia-miúda!” (RUFFATO, 2005, p. 175) –, assim como despejava dos cômodos quem não pudesse arcar com o aluguel – “Os compromissos. Não pagou? Rua!” (RUFFATO, 2005, p. 175). Para continuar prosperando, Zé Pinto sabia que não poderia ter coração mole, por isso,

pôs para fora os trens de muita família que nem debaixo da ponte poderia se refugiar, tão pobre. A mulher estrebuchando no corredor, desesperada, arrancando os cabelos, as crianças de nariz escorrendo e cabelos cheios de pereba esgoelando, o marido agonizado, Pelo amor de Deus, seu Zé Pinto, não tenho para onde ir!, pelo amor de Deus! Fazer o quê? Problema seu? Não era. Povoou as entreparedes para melhorar de vida, não para fazer bonito. Contava com o acerto no final do mês. (RUFFATO, 2005, p. 175)

A justificativa do protagonista para o despejo dos maus pagadores revela a maneira de pensar do empreendedor que precisa ser racional para multiplicar ou manter seu capital. No entanto, o trecho aponta para uma das faces sombrias da modernidade que é a desigualdade social e a iniquidade. A falta de empregos e lugares decentes para todos é o lado negativo do processo de modernização das cidades que tem como uma das consequências, dentre outras, a proliferação de milhares de pessoas que, por não terem renda nem lugar para morarem, passam a perambular pelas ruas, abrigando-se debaixo de pontes, mendigando ou roubando para a sobrevivência. Ao contrário do que possa parecer em um primeiro momento, Zé Pinto não é insensível à problemática social causada pela modernidade, pois, muitas vezes,

quando botava a cabeça no trabesseiro, à noite, maginava aquele pessoal todo zanzando de um lado a outro, encharcado de chuva, tremelicando de frio, a barriga roncando, mas, minha nossa!, culpa sua?, uma pessoa que só queria saber do que era seu?! Só isso! Mas, bobeasse, logo-logo aquilo virava uma favela, um muquifo.” (RUFFATTO, 2005, p. 175)

Essa passagem, com a descrição do lado predatório da modernização, é um convite para pensarmos sobre as responsabilidades em relação às vidas dessas pessoas sem teto, sem comida e sem rumo. A personagem questiona se a culpa disso seria dele, um homem que

trabalha honestamente, vendendo produtos e alugando seus precários cômodos, tendo de receber o devido pagamento. Porém, a interjeição “minha nossa!”, seguida pela expressão “culpa sua?” – que não nos permite saber se é do narrador ou da personagem –, é um recurso narrativo estrategicamente utilizado para incluir o leitor na busca por respostas à pergunta em aberto. A questão que paira no ar abre um momento de reflexão em torno do processo da modernização nacional que, se, de um lado, oferece o emprego na indústria, a urbanização, o consumo, a ordem e o progresso para serem desfrutados, de outro, deixa milhões de brasileiros à margem desse processo e das *benesses* da modernidade.

Zé Pinto, aliás, conheceu o lado bom da modernidade, pois tivera condições econômicas de adquirir uma Vemaguete, a qual atraía “gente só para passar a mão na lataria alaranjada, inacreditando” (RUFFATO, 2005, p. 179), e “um caminhãozinho International KB-6, verde, para fazer mudança, puxar areia, pedra-britada, tijolo” (RUFFATO, 2005, p. 179), o qual também era usado para levar excursões para Aparecida do Norte, só para ver o povo feliz. Além disso, ele morava em casa confortável e podia adquirir qualquer eletrodoméstico que estivesse disponível no mercado:

Quem ainda se lembra do Zé Pinto? O primeiro na rua a ter geladeira, quando ninguém nem sonhava com isso. A ter televisão, uma coisa tão importante que a janela ficava suja de gente espiando. A ter telefone, que até serviu para ganhar um dinheirinho extra, cobrando pelos recados que recebia e enviava. A ter fogão-a-gás, enceradeira, vespa, um luxo! (RUFFATO, 2005, p. 181)

No tempo presente da enunciação, o narrador nos apresenta a uma personagem solitária, lembrando saudosa de um passado glorioso o qual se resume às aquisições materiais e ao poder conferido pela condição de dono do Beco. O protagonista é apresentado pelo narrador em sua derrocada e, por isso, a imagem do Chevette que “está lá, mofando na garagem, o motor enferrujando, bateria arriada [desde o dia em que] atropelou um burro, derrubou um muro, pagou o prejuízo e ainda ouviu desaforo” (RUFFATO, 2005, p. 179) parece ser uma boa metáfora para a vida desse sujeito que, viúvo, sem filhos e esquecido por todos, apenas passa os dias e aguarda a “hora em que a indesejada encostar no batente da porta para anunciar o fim” (RUFFATO, 2005, p. 186).

A última história do romance é contada do ponto de vista de Amaro, uma também personagem migrante no sentido Cataguases-São Paulo que, velho e doente, realiza uma visita à terra natal. Em “Vertigem”, acompanhamos a caminhada do protagonista na busca pelo paradeiro de Margarida, um antigo amor não realizado. Ele a encontra internada em um hospital de Juiz de Fora (MG), imobilizada com panos, amarrada a uma cama de ferro,

agonizante e alheia à vida. Durante a trajetória realizada em busca de notícias dessa mulher, Amaro faz um balanço geral que inclui simultaneamente seu passado individual e as modificações geográficas da cidade. Ele avista a estação ferroviária de Cataguases desativada, passa por um hotel com as madeiras carunchadas e as poltronas rasgadas, percebe que não reconhece mais ninguém no calçadão da Rua do Comércio e se dá conta de que os últimos conhecidos seus com quem mantinha vínculos na cidade estão todos mortos.

Em seu trajeto de busca, Amaro chega ao Beco do Zé Pinto, e é pintada com tintas naturalistas a imagem que se desvela diante de seus olhos, ao descer as escadarias do Beco, sentindo náuseas pelo fedor e pela paisagem: “viu-se envolvido por meninos e meninas tímidos, catarro escorrendo de narizes feridos, frangalhos de roupas, dois vira-latas perebas à mostra e frenéticos rabos sujos afugentando mosquitos” (RUFFATO, 2005, p. 192). A descrição da paisagem que mistura pessoas, excremento do corpo, feridas expostas de cães e mosquitos surge tão real que, por si só, é capaz de resumir a derrocada daquele lugar que um dia fora o tão conhecido Beco, comandado pelo respeitado Zé Pinto. É desse momento que o narrador extrai uma das grandes imagens de decadência do lugar, numa mostra do fim comum tanto do espaço geográfico como daquela gente que lá viveu por muitas décadas. Na casa daquele senhor que fora, no passado, invejado por muitos, Amaro avista a seguinte cena:

No quarto escuro, abafado, fedendo a mijó recente e azedo de restos de comida, imbecilizadamente sentado numa cadeira-de-rodas, abandonado a um canto, móvel sem utilidade, um cobertor imundo a lhe cobrir os gravetos de pernas, Zé Pinto, baba no canto da boca, o corpo penso, inerte. Depositou com asco a mão sobre o toco frio do antigo senhorio, rosto sem viço, perscrutou, onde a cara que amedrontava os inquilinos, que chispava fogo sobre quem fosse, a mulher, os embrulhões, a polícia, os cobradores, os parentes, os ladrões, os espertos, as autoridades? (RUFFATO, 2005, p. 192)

A imagem que temos da autoridade de outrora dá uma ideia da vala comum a que estão predestinadas boa parte das personagens de Ruffato em seu momento de velhice, as quais, em geral, solitárias, resta-lhes aguardar pacientemente a chegada da morte. Diferentemente da maioria das outras personagens do romance, Zé Pinto possui condições financeiras, por isso, está sob tutela de um sobrinho e é cuidado por uma empregada doméstica remunerada para o ofício. O sobrinho revela que recebera o encargo da família para cuidar do tio doente: “nós só estamos esperando ele morrer pra derrubar as casas... Não sei na época do senhor, outro tempos, mas agora só marginal!... barra-pesada... até na polícia metem medo... Eu é que não enfrento os caras! Gente que não tem nada a perder...” (RUFFATO, 2005, p. 193). Fica explícito ao final do romance que o Beco está em decadência e que em breve desaparecerá da paisagem de Cataguases, pois em um futuro bastante próximo o espaço

será esvaziado e, livre das casas e das pessoas, dará lugar a edificações mais modernas, conferindo uma nova e bonita geografia para a cidade. O fato que acontece em Cataguases é simbólico e representa as transformações que acontecem na maioria das cidades brasileiras, as quais, inevitavelmente, crescem e se modernizam, cumprindo seu papel no progresso da nação. Além disso, o desmanche do Beco sugere a ruptura e a impossibilidade do retorno.

Ao longo de nossas análises, pudemos perceber que, independentemente da classe social ser alta, baixa ou média baixa, como é o caso das personagens do romance analisado, predominam, no Brasil, alguns traços culturais comuns, cuja origem estaria nos primórdios da ocupação do país. Sergio Buarque de Holanda (1936) descreve alguns traços predominantes da sociedade brasileira como a cordialidade, o personalismo, o patriarcalismo e a dificuldade em separar a vida pública da privada, ao que podemos acrescentar a cultura do favor e do jeitinho brasileiro denunciada por Roberto DaMatta (2004). Tais traços comportamentais se manifestam no pensamento ou nas atitudes de certas personagens como as relações estabelecidas entre Gildo/Luzimar, Zunga/Doutor Normando, Zé Pinto/inquilinos ou Bibica/Português. É possível afirmarmos que tais comportamentos culturais fazem parte da face desse Brasil moderno representado no romance: um Brasil que se desenvolve economicamente, transforma-se geograficamente, mas que deixa a desejar quando o assunto é desenvolvimento social e educação de seu povo, condenando parte da população a habitar as margens da cidade.

Sob outra ótica, observamos que as narrativas do romance são construídas, de uma forma geral, em um plano da enunciação no qual é revelado que o futuro sonhado pelas personagens no passado não se concretizou. Ou seja, os sujeitos representados não computam grandes conquistas em suas histórias pessoais no momento presente. As personagens que permanecem em Cataguases são representadas em sua derrocada como a família de Marlindo, Dona Marta, Cidinha, Bibica e seus filhos, não escapando dessa trajetória decadente nem mesmo Zé Pinto, o homem mais poderoso do romance. Já as personagens migrantes como Gildo, Gilmar, Amaro ou Zito Pereira são construídas como sujeitos melancólicos, pois se ressentem de uma origem da qual quiseram escapar, mas, ao mesmo tempo, sentem-se deslocados nos locais onde moram e têm consciência de não possuírem mais o lugar de origem para um possível retorno.

Ruffato (2010, s. p.) costuma dizer que, quando uma pessoa deixa sua terra natal, é porque essa é sua última possibilidade, pois “ela é obrigada a abandonar não apenas o idioma, os costumes, as paisagens, mas, mais que tudo, os ossos de seus entes queridos, ou seja, o signo que indica que ela pertence a um lugar, a uma família, que possui, enfim, um passado”.



A partir dessa premissa do autor da saga dos migrantes, podemos nos questionar sobre o porquê de tais personagens largarem o conhecido para se aventurarem no desconhecido, assumindo o esgarçamento dos laços familiares e correndo alguns riscos como o deslocamento cultural e identitário, processo às vezes tão dolorosos. A julgar pelas trajetórias percorridas pelas personagens ao longo do romance, a resposta é simples: elas precisam se movimentar no espaço para lutarem pela sobrevivência ou tentarem o acesso ao mundo do consumo oferecido pela vida moderna.

Isso nos remete a Walter Benjamin (2012, p. 243), quando afirma, na tese IV, que a luta de classes “é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais”, o que significa dizer que não há libertação sem transformações revolucionárias da vida material. Todavia, se o que está em jogo é material, Benjamin entende que os atores são estimulados por qualidades morais como a confiança, a coragem, o humor, a astúcia e a tenacidade. A classe dominada – nesse caso, os trabalhadores brasileiros – pode lutar por sua libertação – a ascensão financeira e o acesso ao mundo do consumo, no caso das personagens do romance em questão. Por outro lado, quando o autor (2012, p. 245) afirma que “nunca houve um documento de cultura que não fosse um documento da barbárie”, aludindo ao fato de a cultura não poder existir sem o trabalho dos oprimidos e dos excluídos da história, propondo ao materialista histórico a tarefa de “escovar a história a contrapelo”, o pensador alemão estaria apontando a necessidade de posicionar-se contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos.

Se Ruffato constrói sua ficção, mostrando o lado avesso de uma história conhecida – a da modernização nacional, contemplando a perspectiva dos trabalhadores anônimos representados em sua luta por coisas materiais –, ele os torna, de certa forma, personagens revolucionárias. Porém, se o motivo da luta das personagens do romance é material, as motivações desses sujeitos são de ordem espiritual, pois eles são movidos pela busca do sonho de acesso ao mundo moderno. Enfim, considerando a premissa de Ruffato de que um sujeito migra apenas quando essa é a sua última possibilidade, podemos pensar que as personagens precisam de coragem para se aventurarem no desconhecido, pois intuem que tal atitude poderá ter algum custo. Isso significa saber que, quando alguém migra para um novo espaço, esse migrante precisa, em primeiro lugar, romper com o local de origem, para, depois, na nova terra ou no outro lugar, encarar o estrangeiro e inventar-se novamente no tempo e no espaço. E, se *O mundo inimigo* oferece histórias para pensarmos sobre a migração e a urbanização das margens no período da modernização do país e sobre as (im)possibilidades encontradas por sujeitos que se deslocam ou sonham em se deslocar do espaço de origem, o

terceiro romance da saga nos faz refletir sobre a trajetória de um contingente de sujeitos que se conformam ao destino e permanecem na cidade de Cataguases.

### **3.3 Efeitos colaterais do progresso em *Vista parcial da noite*: a imobilidade dos sobreviventes das margens**

Os dois primeiros volumes de *Inferno provisório* destacam-se, principalmente, pela alusão à fábula da migração. Em ambos, estão em evidência narrativas de sujeitos que tiveram suas vidas pessoais afetadas pela necessidade ou pelo desejo de deslocamentos geográficos durante o período áureo da industrialização do Brasil que, em apenas cinquenta anos, passou de uma sociedade essencialmente agrária para uma sociedade pós-industrial, urbanizando-se rapidamente e modernizando-se a passos largos. É possível que tal processo acelerado de modernização tenha deixado alguns pontos a descoberto, o que fica mais perceptível na esfera social e nas bases hierárquicas sobre as quais foram erigidas nossas instituições e, nesse sentido, *Vista parcial da noite*, o terceiro volume da série literária, tem muito a nos mostrar.

Em duas crônicas publicadas por Luiz Ruffato no jornal *El país*, às vésperas de a nação brasileira sediar a Copa do Mundo de Futebol, no ano de 2014, o cronista faz alusão explícita a alguns dados estatísticos que revelam essa face negativa do país. Com os títulos “O Brasil para inglês ver” e “O Brasil para inglês ver (2)”, a poucos dias de um acontecimento de suma importância para uma nação que se orgulha de ser reconhecida como o país do futebol, o escritor mineiro denunciava que o Brasil, naquele ano, apresentava a sexta pior distribuição de renda do mundo. Esse indicador nos remete aos apontamentos de Florestan Fernandes (1976), para quem a “modernização conservadora” instaurada a partir da década de 1960 apenas permitiu que o Brasil entrasse na sociedade de consumo sem ter passado por um período adequado de desenvolvimento social que permitisse ao país ser, de fato, uma nação moderna no mais amplo sentido. Conforme explica o sociólogo em *A revolução burguesa no Brasil*, a história moderna de nosso país começou às avessas, pois primeiro o capitalismo se tornou uma realidade social e somente depois houve a preocupação com a modernização de instituições, valores e padrões comportamentais.

A propósito, uma das premissas da modernidade é a ideia de que o homem seria o responsável por sua própria história, pois, na medida em que ele se torna cada vez mais racional, por meio de conhecimentos científicos e habilidades técnicas adquiridas, aumenta sua capacidade de decidir sobre a própria vida, de enfrentar o mundo e de realizar as melhores

escolhas. Para Marshall Berman (2011, p. 24), ser moderno é “encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”. E, se, por um lado, a experiência da modernidade contribui para derrubar qualquer tipo de fronteira e é capaz de unir a espécie humana; por outro, a modernidade nos atira para um turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia e, por isso, ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 2011, p. 24).

A partir dos apontamentos realizados por Ruffato, nas crônicas publicadas às vésperas da copa do mundo no Brasil, somos autorizados a pensar que boa parte da população brasileira não se transformou nesse sujeito moderno referido por Berman, pois vive ainda à margem do projeto da modernidade, confirmando a teoria de Fernandes (1976, p. 7) de que a “era da modernização no Brasil não aparece como fenômeno maduro da evolução interna do mercado capitalista moderno; ela se configura com a crise política do antigo sistema colonial”. Daí o resultado de vivermos em um país que pode ser dividido em basicamente dois brasis: um que se industrializou, se urbanizou, se civilizou, enfim, que se modernizou, permitindo a possibilidade da liberdade e da emancipação do homem; o outro, constituído por sujeitos que não conseguem sair do reino da necessidade e permanecem lutando por itens básicas como moradia e alimentação e sonhando com o acesso ao mundo moderno reduzido ao desejo de participar da sociedade do consumo. Diante disso, é possível considerarmos que a opção por uma “modernização conservadora” – a qual não inclui, igualmente, todos os cidadãos em seu projeto – e a rapidez com que o Brasil se modernizou possam constituir-se em raízes para aquilo que hoje é considerado um dos piores problemas da nação: a desigualdade social, o que só faz aumentar a iniquidade, a injustiça e a insegurança, acarretando, também, no aumento da violência em todos os âmbitos.

É da face desse Brasil que inglês não deve ver que Ruffato se ocupa em seu projeto literário, e *Vista parcial da noite* (2006) possui construções literárias muito elucidativas para uma reflexão nesse sentido. Os cotidianos e as subjetividades de sujeitos que conviveram menos com as *benesses* do que com as agruras do projeto moderno fazem parte do universo ficcional do romance, algo que nos remete ao pensamento de Walter Benjamin (2012), um dos poucos intelectuais a intuir, em meados do século XX, que a evolução do mundo moderno não era linear e que o projeto da modernidade continha vários efeitos. A imagem do anjo da história, da maneira como Benjamin a descreve, é uma alegoria capaz de nos mostrar um pensador que, desiludido e pessimista, conseguira antever que a onda de progresso crescente e

promissor do mundo industrial culminaria em uma terrível catástrofe para a humanidade. O anjo está com o corpo virado para o futuro, a cabeça voltada para o passado e seus olhos contemplativos se apavoram com o que veem: um amontoado de escombros que se avoluma rapidamente. A vontade do anjo é parar, voltar, despertar os mortos enterrados nos destroços, mas uma tempestade sopra do paraíso e o impele para o futuro: “É a *essa tempestade* que chamamos progresso” (BENJAMIN, 2012, p. 246). Essa tempestade maléfica ou o progresso que conduz o anjo rumo ao futuro ignorava o retrocesso da sociedade. Como deter essa tempestade, como interromper o progresso em sua progressão fatal era o questionamento que Benjamin fazia, em 1940, poucos meses antes do início da chamada “Solução final”, quando prisioneiros eram encaminhados, pelos nazistas, para o extermínio em câmaras de gás. E sua resposta apontava para a necessidade de uma nova concepção de história: aquela que contemplasse o ponto de vista dos vencidos.

Essa modernidade, da qual Benjamin é um crítico, alterou a forma da percepção do tempo, dissociando-o do espaço, o qual se tornou mais representativo do que real. Para Anthony Giddens (2002, p. 10-13), na vida social moderna, a noção de “estilo de vida” assume um significado particular, e a escolha desses estilos são cada vez mais importantes na constituição da autoidentidade e da rotina dos indivíduos. Nessa perspectiva, a modernidade é vista como uma ordem pós-tradicional onde impera a dúvida, assim como é uma cultura do risco, cujo caráter móvel das instituições modernas e a natureza mutável dos sistemas abstratos, mesmo responsáveis pela emancipação do homem, produzem, em paralelo, “diferença”, “exclusão” e “marginalização” e contribuem para a supressão do “eu”. Embora Giddens aponte que a decisão de “optar” por um “estilo de vida” também pertença a classes sociais menos abastadas, como é o caso dos trabalhadores de classe média baixa representados em *Vista parcial da noite*, não há dúvidas de que o leque de opções dessas personagens é bastante restrito e, como ainda vivem no reino da necessidade, sua luta diária se fixa em coisas materiais que apenas lhes garantem a simples sobrevivência.

A fim de verificarmos as histórias construídas por Ruffato, para formar a sua versão “a contrapelo”, aquela que contempla o ponto de vista dos vencidos da história oficial, adotamos como fio condutor de nossa leitura a investigação sobre como vivem, com o que sonham, quais as alegrias e as frustrações de determinadas personagens do romance, as quais (sobre)vivem à margem do processo modernizador do país. As histórias intituladas “Inimigos no quintal”, “A homenagem”, “Estação das águas”, “O ataque”, “Aquele Natal inesquecível”, “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, “Cicatrizes”, “Vicente Cambota”, “Roupas no varal”, “O morto” e “Haveres”, não obedecem a uma ordem cronológica linear. O ponto de

convergência entre elas é a precariedade das personagens, assim como o cenário e a época comuns no momento da enunciação.

O Paraíso, um bairro de classe média baixa da cidade industrial de Cataguases da década de 1970, é o palco das narrativas que desvelam os dramas do louco Simão, que teme um ataque de inimigos imaginários no quintal de sua casa; de Maria de Fátima, costureira e mãe de família, que sofre com o marido alcóolatra; do filho Caburé, acostumado com a violência paterna; de um menino esquizofrênico, que causa dor e sofrimento à família, a qual, inconformada pela doença e desassistida pelos órgãos institucionais, não sabe como proceder, nem a quem recorrer; de Fernando, um jovem balconista revoltado com o pai porque este seguidamente bate na mãe e condena a família a uma rotina de violência doméstica; de Baiano, sujeito abandonado pela mulher que tem de criar os filhos sozinho e, inconformado com a certeza do destino pobre de seu filho mais inteligente, prefere assassiná-lo e suicidar-se a vê-lo sofrer na miséria; de Lalado, um jovem entregador de compras, que fica chocado ao encontrar sua ex-colega de escola trabalhando em uma miserável casa de prostituição; de Paco, que se traumatiza ao ver um caminhão cheio de gente para ser descarregada em São Paulo; de Vicente Cambota, um andarilho que morre sob a chuva, em um noite escura, tragado por um bueiro; de Pedrosa, um miserável dono e artista de circo assassinado por motivos fúteis; e de Juventina, uma velha separada do marido que sofre a dor da solidão causada pela partida dos filhos migrantes.

Diferente dos dois primeiros volumes da série, que não se referem explicitamente ao tempo representado, o terceiro romance da saga faz alusão explícita ao contexto histórico: a década de 1970. Como as construções literárias não dizem respeito a grandes acontecimentos históricos ocorridos e sim a fatos corriqueiros dos anônimos que também vivem nessa mesma era, o romance é pautado nas coisas simples do dia a dia dos moradores de Cataguases. Exemplo disso é a referência ao ano de 1970, data de fundação de um clube de futebol amador do Paraíso; ou o verão de 1972, quando uma família consegue a tão almejada migração do Beco do Zé Pinto para a casa própria no bairro Paraíso; ou ainda fevereiro de 1973, momento em que Maria de Fátima é agraciada com uma placa de prata em homenagem à ocasião em que fora rainha do carnaval de 1956; ou ainda a notícia do assassinato de um circense publicada em um jornal da cidade, no dia 19 de maio de 1975. Afora essas datas, não há outros registros cronológicos explícitos no romance. No entanto, essas indicações temporais são suficientes para nos remeter a uma década bastante problemática da história do Brasil: o contexto do regime da ditadura militar.

Se o romance tem como pano de fundo os desdobramentos do progresso nacional nas décadas de 1970-1980, as narrativas ocorrem em um momento no qual o país vivia sua fase desenvolvimentista, colhia os frutos do processo da “modernização conservadora” e, ao mesmo tempo, conhecia um dos períodos mais autoritários e truculentos de sua história. As histórias narradas pertencem a um contexto do que se costumou chamar de segunda fase do período ditatorial, que corresponde aos anos de 1968 a 1974 e compreende o tempo mais sombrio da história do país do ponto de vista dos direitos civis e políticos. É interessante registrar que tal período combinou a repressão política mais violenta já vista no país com índices também jamais vistos de crescimento econômico, embora, ao lado das altas taxas de crescimento, o salário mínimo decrescesse. Assim, a mesma época que ficou conhecida como “anos de ouro”, de progresso contínuo, de abertura de horizontes, de confiança e de celebração patriótica que alcançou o apogeu entre 1970 e 1972, quando a nação comemorou a conquista do tricampeonato mundial de futebol e festejou o Sesquicentenário de Independência do país, também ficou marcada como os “anos de chumbo” em virtude da violenta repressão ocorrida em todos os níveis da sociedade (REIS, 2014, p. 89-91).

Boris Fausto (2014, p. 268-269) explica que o período do milagre brasileiro, que se estendeu de 1969 a 1973, combinou um extraordinário crescimento econômico com taxas relativamente baixas de inflação, somado ao aumento do nível de emprego em virtude do crescimento da indústria automobilística. Todavia, os aspectos negativos do “milagre” se manifestaram principalmente no campo social, pois houve uma desproporção entre o avanço econômico e o retardamento ou o abandono dos programas sociais pelo estado. Com isso, o Brasil acaba se destacando pelo seu potencial industrial e, paradoxalmente, pelos baixos índices de habitação, saúde e educação que medem a qualidade de vida de um povo. Algumas histórias do romance como “O ataque”, “O morto” e “Cicatrices” são boas ilustrações para pensarmos em que medida a narrativa de Ruffato contribui para narrar fragmentos da história, tendo como referência o período da ditadura militar, o milagre econômico e a década em que o Brasil viveu a alegria da conquista histórica do tricampeonato mundial de futebol.

É interessante registrar, entretanto, que, embora *Vista parcial da noite* tenha como pano de fundo o contexto histórico da ditadura, as personagens parecem ignorar o contexto de autoritarismo em que viviam. A história truculenta da ditadura, conforme a conhecemos nos seus piores capítulos, não está representada nas trajetórias dessas personagens. A hipótese levantada para a existência de tal aspecto pode ser a procedência pobre e o lugar inferior por elas ocupado na hierárquica sociedade brasileira, pois elas são representantes de sujeitos à margem do projeto modernizador: são trabalhadores anônimos que não possuem voz de forma

organizada, vivem de ofícios simples, não participam de sindicatos, não estudam e boa parte nem sabe ler porque abandonou a escola bastante cedo.

As representações do romance dizem respeito às rotinas de humildes empregados, subempregados, desempregados para os quais sobrou a fatia do lado negativo da modernidade percebido pelas precárias moradias, pelo trabalho para a sobrevivência e pela falta de acesso à educação. A esses sobreviventes da margem cabe o trabalho duro, a busca por um emprego, subemprego ou a adoção de um ofício qualquer que lhes possibilite as rasas condições de sobrevivência. Não é de estranhar, portanto, que as questões políticas passem ao largo dos lares e dos cotidianos desses sujeitos invisíveis e ignorantes da história nacional. A não referência tanto das personagens como do narrador em relação à época ditatorial é sintomática, pois, em virtude de não haver o que narrar na vida desses sujeitos no que tange a assuntos políticos, subjaz, na narrativa, o comportamento silencioso das personagens e a sua função subserviente na ordem estabelecida.

A narrativa “O ataque”, a quarta na ordem sequencial do romance, é representativa nesse sentido. A fábula alude à vida da família de Sebastião, um trabalhador pobre, que conseguiu com bastante esforço comprar terreno, construir casa própria “quatro-cômodos” e mudar-se com a esposa e seus três filhos do Beco do Zé Pinto para o Paraíso, livrando-se do aluguel e conquistando o sonho da ascensão social. Para aumentar a felicidade da família, os filhos mais velhos – Reginaldo, operário da fábrica Manufatora, e Mirtes, operária da Industrial – ajudaram o pai a comprar, a prestações, um televisor “Telefunken vinte-três-polegadas”. O aparelho era o grande motivo de alegria da família, principalmente da mãe que avaliava a novidade como “um descanso pra cabeça”. O período de harmonia familiar, porém, é de breve duração e começa a sucumbir quando o menino caçula de onze anos julga ter ouvido, tarde da noite, no rádio de pilha do irmão, a notícia de que Cataguases seria atacada por aviões alemães no final do ano. O ano é 1972, e o período é o da ditadura militar.

O pai do menino, não sabendo como lidar com a situação, posto que o filho sustenta ter ouvido a mesma notícia mais de uma vez pelo rádio, vai em busca de ajuda das autoridades. Com o prefeito ele nunca consegue falar, pois, segundo sua assessoria, está sempre viajando; um vereador “conhecido de-vista” ouve-o impaciente, admira-se com a estranheza do fato, prometendo sugerir que o assunto entre na pauta de “alguma” reunião da câmara; o padre acalma o pai, alegando que é imaginação do menino; Zé Pinto indica “uma coça de corrião” e passar “pimenta nos beiços” da criança para não se criar um mentiroso; o diretor do Colégio Cataguases sugere ao pai levar o filho para uma consulta com um psiquiatra que “atende no INPS” e tranquiliza seu Sebastião, explicando que a guerra

terminou em 1945, os alemães nem mais forças armadas possuem, questionando ainda por que, se houvesse a mínima chance de um ataque dos alemães, o alvo principal seria o município mineiro de Cataguases. O encontro com o doutor Aníbal Resende, delegado da cidade, é definitivo para o futuro dessa família. Desse encontro é possível extrairmos as costumeiras formas de tratamento dos representantes da lei para com a população mais humilde:

*(irônico, a voz alterada)* Que raio de história é essa que o senhor anda espalhando por aí, seu Sebastião, de que Cataguases vai ser invadida pelos alemães? Quem foi que inventou uma besteira tão grande, seu Sebastião? *(compreensivo, a voz mais baixa)* Seu Sebastião, deixe-me explicar uma coisa pro senhor: o senhor, a sua família, são pessoas de bem, conhecidos, ordeiros, cumpridores do dever, todo mundo sabe... Agora, o senhor já ouviu falar dos comunistas? *(didático)* Existe em nosso país gente que quer implantar o terror, irmão matando irmão, *(a voz amplifica-se, o suor escorre da testa)* **(As mãos gesticulam, teatrais)** quer ver o Brasil nas mãos dos comunistas, da Rússia!, seu Sebastião, da Rússia! Onde os valores cristãos de nada valem, onde os homens dividem as mulheres com os amigos, as filhas dormem com os pais [...]. (RUFFATO, 2006, p. 66)

O delegado prossegue na arguição e, em seguida, comunica a sua solução para o caso:

Seu Sebastião, o senhor conhece algum comunista? Já viu um? Não? O senhor sabe quem é comunista? Não? **(Senta-se, limpa o rosto com um lenço, enfia-o de novo no bolso de trás da calça)** *(sarcástico)* Nem nós, seu Sebastião... Nem nós da polícia... Sabe por quê? Porque comunista não traz isso escrito na testa. Como posso ter certeza de que o senhor, seu Sebastião, não é comunista, se o senhor está agindo como um? Bom, então vamos dar um voto de confiança pro senhor, Seu Sebastião. *(autoritário)* Agora, a partir de hoje o senhor está proibido, proibido, entendeu?, de abrir a boca pra falar sobre isso. Proibido! Outra coisa: vamos confiscar, temporariamente apenas, todos os aparelhos de rádio e televisão que o senhor possua em casa... (RUFFATO, 2006, p. 67)

A família desandou com a suposta esquizofrenia atestada pelo médico. A mãe “aguou” entristecida pela falta da televisão e pela incompreendida novidade: “Tião... o menino... o menino é doido, Tião? É doido?” (RUFFATO, 2006, p. 68). O pai perdeu a graça e passava os dias silenciosos trabalhando na quitanda e “olhando” os jornais velhos. Após a notícia da doença do menino, os filhos mais velhos encaminharam-se com maior urgência para casamentos pouco promissores, a fim de se livrarem daquela situação. O filho doente, por sua vez, abandonou a escola para passar os dias cavando um buraco debaixo de sua cama, a fim de proteger-se do ataque dos alemães que, segundo ele, aconteceria no próximo dezembro. Ao final da narrativa, é possível levantar a hipótese de que a primeira história do romance, cujo protagonista é o louco Simão, possa ser a continuidade do relato desse menino que teria crescido, o pai teria morrido “de desgosto, falavam” (RUFFATO, 2006, p. 17), a mãe estaria



velha, morrendo no quarto ao lado do maluco doente, e Simão encontrava-se ali espreitando os meninos que roubavam frutas e, em meio à sua loucura, confundia-os com os alemães, atacando o quintal da casa.

Em “O morto”, a narrativa inicia com a ação de soldados na caça de um fugitivo, escondido no mato, suspeito de cometer um crime com arma branca. A partir de tal cena, o narrador volta-se para o passado e, ao mesmo tempo em que narra a vida oprimida de um soldado de plantão na delegacia, ocupa-se em narrar a história da chegada de um circo na cidade de Cataguases. O soldado Carneiro é representado como um sujeito pobre que está com dor de dente, sem dinheiro para tratamento ou sequer para comprar “uma latinha de cera-lustosa” na farmácia, pois tem de ajudar a “mãe acamada”. Ele sente orgulho de trabalhar para o delegado Doutor Aníbal Resende: “graças a deus ainda existe gente como o doutor Aníbal, sicrano mijou-pra-trás?, porrada nele, assim aprende a apreciar autoridade, [...], carreavam os pés-de-chinelo e o sargento sentava a toalha molhada na altura dos rins, urina sangue o elemento E, ó, nenhuma marcas” (RUFFATO, 2006, p. 132).

A história desse soldado que serve fielmente aos comandos do delegado imbrica-se com a história pessoal de um circense, pois, no mesmo instante em que Pedroso, o dono do circo, iniciava a armação da estrutura na cidade, o delegado era informado do evento e convocava seus comandados para trazerem o proprietário até sua presença, a fim de investigar as intenções do sujeito em estabelecer-se no local. Numa alusão crítica à forma como as instituições de poder reagem diante da classe artística, Ruffato monta uma cena em que o Doutor Aníbal argui o “estrangeiro”. O delegado solicita documentos, questiona sobre sua religião, a frequência com que vai à igreja, para quem reza, onde mora e por que se tornara dono de circo: “A precisão conduz a gente, doutor. Um dia arreliei... queria ser dono do meu próprio nariz...” (RUFFATO, 2006, p. 139). Ao passo que o trecho se refere ao sonho desse sujeito de ser proprietário do destino, tornando-se “dono do próprio nariz”, também possibilita a inferência do trabalho precário a que se submetera, pois, ao mesmo tempo em que era o dono do circo, armava a estrutura, atuava como artista em várias versões e recitava um monólogo, motivo, inclusive, de susto ao delegado:

- É... eu... eu represento uma peça... pequenininha... antes da tourada... um monólogo... já foi maior antes, mas...
- Um monólogo?! De quem?
- Meu mesmo...
- Ah, mas o senhor tem que me mostrar isso antes! Precisa passar por mim!
- Mostrar?
- É, o texto!
- Mas não tem texto...
- Como não tem?

- É uma... a vida dos toureiros... um troço que eu escrevi... da minha cabeça...
- Pois então o senhor vai recitar aqui mesmo! (RUFFATO, 2006, p. 140)

O delegado solicita o comparecimento de todos os comandados para assistirem (e, possivelmente, avaliarem) ao monólogo do artista circense, numa alusão aos tempos de censura em que os fiscalizadores do poder não poderiam permitir o contato da população com qualquer material artístico capaz de prejudicar a ordem instalada. Assim que o homem recita o monólogo – a cujo texto o leitor não tem acesso –, a narrativa se encerra, abruptamente, com um fragmento em forma de notícia de jornal com data e local em que foi publicada, passando a impressão de ser um fato real. O conteúdo informa a morte, por perfuração com arma branca e por motivos fúteis, de um proprietário de circo. Segundo a notícia, um desempregado bêbado queria assistir ao espetáculo sem pagar e, interpelado pela vítima, reagiu com violência sem chances de defesa, finalizando aí a história pessoal de Pedrosa que, num átimo, desaparece.

Tanto “O ataque” como “O morto” tangenciam um assunto bastante doloroso para nosso país, que é o abuso do poder institucional no período da ditadura militar. Embora as personagens representadas não se mostrem envolvidas com assuntos “subversivos”, não se constituam em sujeitos atuantes na vida política, não demonstrando ter noção do contexto sócio-histórico-político em que vivem, ainda assim, elas sofrem dramas pessoais em razão da repressão militar da época. A família do menino esquizofrênico tem a vida alterada e destruída pela retirada da televisão de seu lar, pela falta de explicação do mal que assolava o menino e pela não assistência à criança na solução da doença, fatores suficientes para condenar a família à frustração e à melancolia, levando-a à ruína. Em “O morto”, o leitor recebe pelo jornal a notícia da morte de um sujeito nômade que passava temporariamente por Cataguases, tentando sobreviver com o trabalho circense, mas que tem, surpreendentemente, a vida interrompida, desaparecendo da história depois de ter apresentado parte do espetáculo para a avaliação de um pobre soldado com dor de dente, de um sargento obediente e de um delegado truculento.

Conforme a história oficial do Brasil, o período de maior repressão pela qual o país passou coincide com o de maior crescimento econômico. Nessa época, o governo reprimia ferozmente a oposição, exibindo a fase da euforia econômica e atrelava inclusive a conquista brasileira do tricampeonato de futebol ao seu governo, passando a impressão de um progresso inigualável. “Cicatrizes (uma história de futebol)”, a oitava na ordem sequencial do romance, faz alusão explícita a essa importante data para o país. A narrativa inicia com uma espécie de nota introdutória que expõe o seguinte:

Sim, 21 de junho de 1970 tornou-se uma das mais importantes datas da História do Brasil. Afinal, naquele dia a Taça Jules Rimet conquistou-a em definitivo a seleção brasileira, na inesquecível peleja contra a Itália, diante dos mais de cem mil fanáticos mexicanos espremidos no Estádio Asteca, quatro a um lembra? Mas, 1970 também marca a fundação e glória do efêmero Botafogo Futebol Clube, de Cataguases, o “Botafoguinho” do Paraíso, que, raro caso nos anais do desporto bretão, desmantelou, invicto, após vinte partidas disputadas entre agosto e dezembro daquele ano. E, para avivar a memória, que e vai esvanecendo, construímos esse breve relato. (RUFFATO, 2006, p. 103)

Esse texto é um artifício estético utilizado pelo autor com o intuito de criar, para o leitor, a impressão de uma realidade. O autor parte de um tempo real – 21 de junho de 1970 – no qual aconteceu um fato real – a conquista da Taça Jules Rimet – em um espaço real – estádio Asteca, no México. Esse “real” a que nos referimos diz respeito a um determinado fato que faz parte do rol que a história oficial julga ser merecedor de registro. Na esteira de Benjamin (2012), o qual entende que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para o cronista e sugere narrar a história do ponto de vista dos vencidos, a nota introdutória de “Cicatrizes” tem muito a nos dizer. Ela esclarece que o relato prestes a ser contado concerne a um outro time de futebol, que joga em outro espaço, tendo em comum apenas o ano do acontecimento da grande conquista brasileira, fator que nos leva a estabelecer um contraponto com a história da euforia nacional e tomar essa pequena narrativa como uma “história a contrapelo”, nos termos benjaminianos.

A narrativa em questão parece ter como eixo central o futebol, mas gira em torno do drama de Miguel, personagem que participou da fundação e dos tempos de glória do efêmero Botafogo Futebol Clube, do bairro Paraíso, cuja data de fundação coincide com a conquista do tricampeonato de futebol pelo Brasil. Miguel é um desses sujeitos excluídos de narrativas que registram grandes feitos históricos nacionais, mas que, em *Vista parcial da noite*, ganham nome e, embora sem sobrenome, também possuem uma história que merece ser narrada. Associando com a premissa benjaminiana (2012, p. 242) segundo a qual “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”, essa simples narrativa nos apresenta uma versão de um momento áureo do futebol nacional pela perspectiva do cotidiano de um trabalhador humilde e anônimo que vive durante o período do milagre econômico, da ditadura brasileira e da grande conquista esportiva. Miguel é casado com Creusa e sustenta uma prole numerosa com proventos oriundos do ofício de carroceiro. Na mesma época em que a seleção brasileira sagrava-se tricampeã mundial e o país vibrava com isso, o homem anônimo via-se frente a um problema desencadeado pela iminente suspensão do “misto”, em Cataguases:

Insone, deambulava pelo quintal, friagem beliscando os pelos do corpo, cerração acoitando a paisagem, indagando de si para si como haveria de ser agora que o misto parecia mesmo que ia ser suspenso, só correriam os trilhos os vagões de minério, não mais os de passageiros, ele, que a família sustentava com o frete da carroça estacionada na praça da Estação, apoucados os carretos, faria como com os filhos, oito, de-menor, e a casa, essa, ainda no acabamento? (RUFFATO, 2006, p. 103)

Num procedimento bastante comum no romance, o narrador de Ruffato parte de um fato no tempo presente para retomar o passado do protagonista e conta que, antes de se tornar carroceiro, Miguel e a esposa haviam conhecido a miséria de perto. Arranchados de favor em uma garagem da Vila Teresa, seu paradeiro fora descoberto por um irmão de Creusa, o qual propôs a reconciliação com a irmã juntamente com a proposta de compra de sua parte da mísera herança deixada pelo pai. Com esse dinheiro, Miguel conseguiu comprar, à vista, uma carroça e orgulhava-se de, com o trabalho de carroceiro, ter conseguido livrar-se do aluguel e do destino de eterno migrante, correndo o risco de nunca pertencer a lugar nenhum.

A narrativa de Miguel mostra o orgulho desse sujeito de ter se livrado daquilo que, para uns, seria a solução, para outros, como ele, representaria o fracasso: a sina migrante, *leitmotiv* da pentalogia de Ruffato. Porém, se a família tinha afastado o pavor de passar “anos aciganados lugar-a-outro, nem a estimação as crianças apegavam. Esculhambação de senhorios humilhando-o na frente da mulher, dos filhos, vizinhos, estranhos” (RUFFATO, 2006, p. 104), não conseguiu, igualmente, livrar-se das condições precárias de trabalho e moradia. O narrador relata que Miguel e Creusa adquiriram – a prestações – o lote no Paraíso, quando no bairro ainda não havia água, luz e calçamento, sendo que a forma como é feito o relato da “ascensão” social e econômica do casal é bastante significativa para trazer à tona a estratificação da sociedade brasileira:

A rua que afluía transversalmente do Beira-Rio trifurcava ao chegar à mina: ali, o terreno. À esquerda, íngreme, serpeava enfezada, trançadas valetas rompendo a poeira e o capim-gordura, casebres de pau-a-pique e viralatas, o Paraíso dos pobres. Ao centro, escalava uma suave elevação entre mangueiras e abacateiros, casas-de-alvenaria, poços artesianos, cachorros, o Paraíso remediado. À direita, ensaibrada, chácaras de muitos pomares, pastores-alemães e amplas varandas, o Paraíso dos ricos. Só, cercou-o, capinou-o, aplainou a base para o alicerce. Servente, as paredes ajudou a erguer. A laje bateram-na um bando de pinguços, domingo de sol entocado, a troco de bucho e cachaça. (RUFFATO, 2006, p. 105)

Interessante sublinhar também as condições de moradia dessa família, que se mudou para a casa nova de paredes sem reboco, de chão de terra batida, com cômodos sem portas e sem mobílias, sendo que “água para beber e cozinhar e lavar roupa e tomar banho buscavam na mina [...]. Necessidades faziam na ‘casinha’, na claridade, e no penico, nas intempéries, no

após-o-ângelus” (RUFFATO, 2006, p. 105). A família era movida por sonhos resumidos, basicamente, a um “vermelhão no piso”, paredes e janelas pintadas, poço com bomba, banheiro com bojo, “e fogão-a-gás e roupas-novas para a filharada e dentadura para a esposa e um potro zaino para o lugar do pangaré pedrês e e e” (RUFFATO, 2006, p. 105-106). A conjunção aditiva repetida dá uma ideia de continuidade no rol dos sonhos do casal, mas é importante evidenciar que os itens constituintes da lista não passam de objetos minimamente necessários para as mais simples condições de moradia, saúde e trabalho. O fato de habitantes de uma sociedade moderna e civilizada como aquela em que o Brasil se transformava na época do milagre econômico sonharem com coisas tão simples forma um paradoxo frente às transformações positivas que o governo alardeava estarem acontecendo.

Sob outra ótica, o fato de a lista de desejos do casal ser formada por coisas tão básicas justifica-se melhor quando o narrador remonta a um passado de ainda maior miséria vivida por Miguel em sua infância. O protagonista lembra, com mágoa, de não ter tido a oportunidade de ter uma família: após a morte do pai, a mãe perdeu o juízo, os dez filhos espalharam-se pelo mundo e ele, com seis anos, “embichado e raquítico, amarelo e quebradiço, pulou de fazenda em fazenda, malquisto, até ser pego por uns cultivadores de mudas de laranja em Dona Eusébia” (RUFFATO, 2006, p. 107). As recordações desse período de sua vida surgem ao mesmo tempo em que a personagem percebia os fretes rareando e os passageiros para transporte em sua carroça desaparecendo. Para agravar a situação, o protagonista adoece e, ao se consultar com um médico, este lhe receita, junto com os remédios, alguma coisa para distrair a cabeça. É daí que surge a ideia de montar um time de futebol no bairro onde mora. Dessa forma, enquanto o Brasil vibrava com a conquista definitiva da taça Jules Rimet, Miguel percorria as ruas de Cataguases em busca de donativos – camisetas, calções, meias, bola, tinta de tecido –, liderando a fundação do Botafogo do Paraíso, time que em breve estaria agendando partidas, colecionando vitórias e participando, inclusive, do campeonato intermunicipal.

A simplicidade dessa história pode ser alinhada à tese de Benjamin (2012) de fazer emergir o lado desconhecido da história a fim de valorizar o ponto de vista dos vencidos. Nesse sentido, ao ser abordada a narrativa de um trabalhador pobre e anônimo, cuja trajetória relacionada ao futebol anda em paralelo ao acontecimento de um importante fato histórico da nação, que também diz respeito a tal esporte, é natural surgirem alguns questionamentos. É possível pensarmos, por exemplo, em que medida a tão alardeada conquista da seleção brasileira poderia ter algum efeito positivo (ou negativo) na vida cotidiana de Miguel e na sua família. Ou ainda podemos pensar se a conquista do tricampeonato teria tido alguma

consequência direta ou indireta na vida de brasileiros representados nessa e em outras narrativas do romance e, em caso afirmativo, em que medida e de que ordem seriam essas consequências.

Essas questões foram levantadas apenas para provocarmos uma reflexão no sentido de considerarmos que podem existir vitórias ou derrotas, alegrias ou tristezas, sucessos ou frustrações paralelas àquelas contadas pela história oficial, mas, devido à sua insignificância, não recebem registros. Tal comparação é estabelecida no intuito de mostrar que, enquanto grandes feitos históricos acontecem, pequenos acontecimentos igualmente ocorrem nas vidas cotidianas de inúmeros anônimos e, provavelmente, para esses sujeitos, as ocorrências corriqueiras tenham maior importância, já que dizem respeito às suas necessidades mais imediatas. A trajetória de Miguel carroceiro é exemplar para tal reflexão, pois tece o relato do problema e do sucesso desse homem humilde que faz da criação de um time de futebol amador o sentido de sua vida. No entanto, é bom lembrar que essas como outras narrativas de tal envergadura em geral não são dignas, pela sua insignificância, de serem reproduzidas pela história oficial, ficando à mercê do apagamento da memória com o passar do tempo.

As estatísticas referentes às dinâmicas sociais impostas na segunda metade do século XX em diante confirmam a hipótese de que o processo acelerado da urbanização provocou uma rapidez tamanha nas transformações pelas quais o país passou e, por consequência disso, muitos pontos importantes ficaram sem a devida solução, dos quais a precariedade de moradia, a falta de saneamento básico, o acesso restrito à saúde e à educação são apenas alguns exemplos. As narrativas de *Vista parcial da noite* contribuem para que possamos tomar conhecimento dessas mazelas nacionais por meio do contato com o cotidiano e as subjetividades de personagens representadas como sujeitos da margem do progresso.

Em “Inimigos no quintal”, a primeira narrativa da ordem sequencial do romance, conhecemos Simão, personagem construída como um sujeito esquizofrênico. O lugar que ocupa no momento da enunciação é o espaço da casa, local simples onde mora com a mãe também doente e cujo quintal está sendo invadido por pequenos moleques à caça de mangas maduras. Em sua loucura, Simão confunde os meninos com os alemães inimigos e teme, ao ouvir as sirenes das fábricas de Cataguases e o apito do trem que corta a cidade, a iminência da explosão de bombas lançadas por aviões imaginários. A narrativa mistura a voz do narrador aos pensamentos desordenados do protagonista cujo resultado é uma sequência de fragmentos sem nenhuma ordem, estratégia estética que, ao conferir um tom caótico à cena narrada, coaduna-se à vida também caótica do sujeito representado:

Vieram me buscar, mãe? A guerra acabou, Simão. Há muito tempo que a guerra acabou... Seu Simão tomou o xarope? E o remédio por coração? E o remédio pra circulação? E o? Anh!? Meu deus, lá vêm! Onde, a granada? Três, eles na alça-de-mira. *Vamos acender a tocha, ô Turco? “... É a afirmação de nossa consciência nacional, em torno das mais nobres ideias que os...”* As mãos alemãzinhas esticam a frente das camisetas, tornando-as embornal, carregadas de A roda rilha o aço contra os trilhos, vagões transbordam minério-de-ferro cruzam a cidade como uma cobra corta o caminho: desobrigando-se. O apito. O coração descarrilha. Simão? A espingarda fraqueja, comprime os ouvidos, Vai começar, Vai começar. A sirene! Os aviões! As bombas! Mais perto: os vagões, o apito. O pijama-de-flanela amarelo espanta-se, o mijo escorre pela perna. Uuuuuuuuuuh! Braços esquizofrênicos apressam-se em refugiar-se sob as árvores. Uuuuuuuuuuh! A sirene! Os aviões! As bombas! A cabeça rompe em estilhaços, Leite-de-camela, Simão? Três calções sujos, pernas finas, costelas à mostra escalam o muro, apavorados, num rastro de mangas-ubá, pintadinhas de preto, tão maduras. (RUFFATO, 2006, p. 18)

Em “A homenagem”, segunda história do romance, a protagonista é Maria de Fátima, mãe de Teresinha, de dezesseis anos, e do menino Isidoro. Ela é representada como uma mãe de família, ex-carnavalesca, ex-rainha do carnaval, que se tornara uma pessoa sem esperanças de dias melhores frente às vicissitudes da vida reduzida ao ofício de costureira para sustentar a casa e a um casamento frustrado com o bêbado – antes operário de fábrica e agora desempregado – Zé Bundinha. A narrativa é iniciada no tempo presente e faz um recuo no passado, trazendo, pela memória da personagem, alguma recordação que permite compararmos os dois momentos vividos pela protagonista. O passado de Fátima parece ser mais feliz do que o momento atual, pois, naquele, além de viver pequenos prazeres como o de desfrutar da beleza de moça e de participar de brincadeiras nos bailes de carnaval, tinha ainda direito a sonhar com um bom casamento e um futuro melhor do que o cotidiano precário em que se encontra no presente da enunciação. O tempo atual lhe dá a certeza de uma vida pobre e ordinária, repleta de muito trabalho para sustentar a casa, somada a um casamento infeliz com um marido bêbado e violento que passa o dia vadiando pelo bairro.

Da união de Fátima e Zé Bundinha resultara um casal de filhos os quais dão mostras, pela reunião de alguns fragmentos do romance, de que terão destinos precários, parecidos com o de seus pais. Na terceira narrativa, o narrador aproxima o olhar do filho do casal, o Isidoro, conhecido por todos no bairro pelo apelido de Caburé. O relato inicia em um momento de tristeza do menino, logo após ter apanhado violentamente do pai que “nem de desguiar a mão cuidava” (RUFFATO, 2006, p. 45), não importando mais a parte do corpo onde acertasse, tamanho o descaso para como o ato de violência em virtude da frequência com que isso acontecia. Importante destacar o trecho pelo qual a narrativa inicia:

Estropiados, os pés afundam na areia podre do braço-do-rio. O silêncio de fim-de-tarde de dezembro só corrói o revolteio da passarinhama em seus curtos voos

pelas grimpas das árvores e o chuá-chuá das águas embrutecidas que carregam tumultuosas galhos e troncos. Ao longe, ê-ê-ê da molecada jogando pelada, ciclo das mulheres recolhendo as roupas do quarador, íiin-nhô! de uma mãe conclamando o filho, vrum de um carro, risos abafados... De coque, Caburé cafunga, doloridos lanhos nas costas, braços, pernas, rosto [...]. (RUFFATO, 2006, p. 45)

O narrador conta que o menino tinha mais gosto pela rua do que pelos estudos. Passava o dia com os outros meninos do Paraíso, jogando bola, brincando de pique e de roubar frutas nos quintais alheios. Também gostava de trocar revistinhas de faroeste em frente ao Cine Edgard e costumava recolher lixo para vender e trocar o dinheiro por fichas de jogo de totó e sinuca. O menino detestava o pai porque estava constantemente bêbado, circulando pelos bares da vizinhança, além de serem comuns atos de violência contra a mãe e os filhos ao chegar em casa. Caburé tinha muito apreço pela mãe e culpava-se por aborrecê-la tanto. Por isso, com frequência, prometia mudar e tomar rumo na vida, mas sucumbia a um simples assobio do grupo ou a qualquer outro apelo que oferecessem os prazeres na rua. Pensava em fugir de casa, sonhava em abandonar a obrigatoriedade da escola, de escovar os dentes, de tomar banho todos os dias e, principalmente, desejava livrar-se da brutal violência paterna. Entretanto, sem coragem para a fuga, o menino passa alternando suas ocupações e, em um certo dia, resolve vender picolés. Em seu novo ofício, foi oferecer a mercadoria na Ilha, onde se depara com o pai já bêbado, o qual, cheio de razão, toma para si o problema que poderia causar um “de-menor” naquele lugar:

“Deixa... que eu resolvo isso...”, afirmou o Zé Bundinha, e virando-se para o filho berrou, “Ô bosta!, o que você está fazendo aqui?”, “Vendendo picolé!”, “E aqui é lugar disso?, heim!?”; repreendeu-o sacudindo, “Heim!?”; “É que...”. Intimidado, quis correr, atingiu-o um pontapé na bunda, destampando a caixa, igrejões picolés rolaram na poeira. Ligeiro ergueu-se e, a galope, tomou rumo do Beira-Rio, escapulindo da torrente de gargalhadas que mordendo-lhe os calcanhares ecoava em dentro da cabeça. (RUFFATO, 2006, p. 50)

O autor constrói uma cena que traz à tona vestígios de uma sociedade machista e patriarcal que independe de classe social e, ao que parece, perpetua-se durante o período em que o país se moderniza. Além disso, a imagem denuncia a ocorrência do trabalho infantil e o descaso para com a educação nesse Brasil moderno representado. Embora sabedor do papel que lhe cabe e não cumpre, o pai se julga no direito de repreender o filho, agredindo-o verbal e fisicamente. A forma de expulsão de Caburé do local demonstra que o jeito de lidar com o filho não difere em nada da forma como expulsaria um animal qualquer se este tivesse importunando as pessoas naquele lugar, demonstrando uma total falta de afeto. O ápice da narrativa é que a indignação de Zé Bundinha não diz respeito ao fato de seu filho estar



trabalhando e não estar na escola, mas sim em decorrência de o menino estar em um local onde poderia causar problemas para as donas do estabelecimento. Para tornar a cena ainda mais dramática, depois da expulsão do filho, retirado da Ilha a pontapés pelo pai, o narrador conta que a caixa de picolés cai e se abre, estragando toda a mercadoria, porém, há um silenciamento em relação às maneiras pertencentes a esse menino para arcar com o prejuízo.

Nunca pai e filho falaram sobre esse encontro casual na Ilha e, em pouco tempo, o fato fora esquecido em razão de novas ocorrências protagonizadas pelo moleque como na ocasião em que fora flagrado roubando mangas no quintal da casa do Simão, e a mãe desesperada – porque o filho esteve sujeito a ser atingido por um tiro do maluco – solicita o auxílio do pai na repreensão do menino. Nova bronca. Nova fuga. Outra sova de tala-de-couro. A narrativa termina exatamente com o mesmo parágrafo, já transcrito anteriormente, conforme começou, sugerindo, pela forma adotada pelo autor de iniciar pelo final ou de terminar pelo começo a repetição contínua dos fatos e a impossibilidade de ruptura com as condições precárias em que vivem esses sujeitos. A propósito, inclusive o título da história – “Estação das águas” – pressupõe a ideia de circularidade, por deixar implícita a ideia de que à estação das águas sobreviria a da seca, a qual seria substituída por um novo período das águas e assim, sucessivamente, promovendo um ciclo infundável sem uma ruptura antevista.

Uma rotina de pai bêbado e violência em casa também se faz presente na história de Fernando, protagonista de “Aquele Natal inesquecível”, a quinta narrativa do romance, cujo início é dentro do espaço de um armário, no qual o rapaz conseguira um emprego de vendedor. Na véspera do Natal, o moço recentemente empregado faz os cálculos do provável salário e, satisfeito, percebe que pode comprar lembrancinhas para toda a família: lenço-de-cabeça de seda cinza para Nica, a mãe; cueca branca samba-canção para Adalberto, o pai; jogo-de-botão do Botafogo para Carlos, o irmão do meio; estojo de maquiagem para Norma, a única irmã; fusca movido-a-corda para Nélon, o irmão caçula. Depois de um dia intenso de trabalho, Fernando chega em casa, no Paraíso, com os presentes e encontra, no quarto que divide com os irmãos, o beliche vazio: **“Uai, mãe, cadê o Lilinho?, o Nélon? No quarto, comigo... e a posta roxa-rósea do rosto deformado da mulher, De novo, mãe?”** (RUFFATO, 2008, p. 75). Esse foi o natal inesquecível daquele rapaz orgulhoso em ter conseguido comprar “uns trens” para presentear a família, mas que a rotina de violência doméstica a que está condenado pelo “nervosismo” do pai não lhe permitiu completar sua alegria de presentear a família uma única vez em sua vida.

Esfacelamento familiar, alcoolismo e violência também são os ingredientes da história de Baiano narrada em “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, na qual o protagonista

é representado como um sujeito que fora expulso de casa por um pai alcoolizado que julgava o filho vagabundo por não querer trabalhar em emprego fixo. Desde muito cedo, ele havia decidido jamais ter patrão: “não por temor de pegar no pesado, que despossuía, mas por vagas ideias de não se querer cavalgado” (RUFFATO, 2006, p. 82). Morou na metrópole onde trabalhou consertando bicicletas e abandonou o ofício após “bater o olho numa roxa morena” na Praça Rui Barbosa, em Cataguases. Casado, vai morar no Beco do Zé Pinto e assume como meio de ganhar a vida qualquer tipo de biscate: “Pau-pra-toda-obra, de tudo um pouco Baiano fez” (RUFFATO, 2006, p. 85), mas o motivo de orgulho era seu reconhecimento como “buscador de afogados”. Abandonado pela esposa, o homem se desgosta, mas assume sozinho a criação dos quatro filhos, três meninas e um menino, sendo este motivo de seu orgulho.

Conforme o narrador, o “segundo da ninhada” era o xodó do pai porque, além de ser inteligente, frequentava a escola, ajudava a pajar as meninas menores, cultivava a horta, cuidava das galinhas, recolhia os ovos e vendia os produtos nos arredores do Paraíso, envaidecido por poder ajudar em casa. Tudo isso o narrador relata, misturando sua voz aos pensamentos do protagonista que, em uma certa manhã de domingo, encaminha-se junto com o filho Cláudio para as margens do Rio Pomba, com o intuito de provocar o afogamento do filho para suicidar-se logo em seguida. Baiano entendeu que abreviar a vida do seu filho mais inteligente seria um caminho melhor do que deixá-lo galgar para um futuro no qual ele não enxergava perspectivas de vida digna para o seu xodó.

As narrativas de *Vista parcial da noite* nos oportunizam conhecer o lado avesso da modernidade no Brasil no momento em que colocam em primeiro plano a construção literária de sujeitos que precisam se adaptar ao crescimento e à modernização das cidades. Porém, sem qualificação adequada aos moldes de um país moderno e dotados de uma precária educação básica, têm suas oportunidades de escolhas muito reduzidas. Isso implica dizer que precisam encontrar alternativas de sobreviver às margens de um país que progride economicamente, altera-se geograficamente, modifica sua paisagem em virtude da crescente urbanização, mas que não possui um projeto para modernizar de igual forma os habitantes que também compõem essa geografia. Isso sem contar que o progresso material, conforme Benjamin (2012), está prenhe de armadilhas, pois toda civilização contém elementos de barbárie. Nesse sentido, é oportuna a constatação de Bauman (2005, p. 7) quando afirma que “[h]á mais de uma forma de contar a história da modernidade (ou qualquer espécie de história)” e, em sua versão para tal história, refere-se à trajetória de seres humanos que não puderam ou não quiseram ser reconhecidos pelo projeto modernizador, tornando-se os efeitos colaterais da construção da ordem e do progresso econômico.

Bauman (2005, p. 12-15) nomeia esses seres da margem como o “refugo humano” e os reconhece como o “produto” da modernidade, apontando que o projeto modernizador, assim como qualquer outro projeto executado, produz, após a sua conclusão, as suas sobras, o seu lixo. O problema posto é que o lixo em questão não se refere àquele excesso resultante de objetos consumidos. Trata-se aqui do “lixo humano”, ou seja, de um tipo de lixo constituído por seres humanos que estão “sobrando” no planeta, pois são pessoas que teoricamente não interessam ao projeto original desenhado para a humanidade viver plenamente a era moderna. Esse “refugo” é a parte pobre e miserável da população que não contribui com nada e apenas necessita das riquezas do estado e dos contribuintes para financiar políticas públicas de cunho social. Essa parcela da população forma um grupo de gente dispensável, pois, aos olhos da classe média e dos ricos, apenas “polui” o ambiente e, portanto, pode ser descartada. Esses párias que perambulam pelas ruas da cidade mundo afora formam, assim, uma nova categoria: “os refugiados, os deslocados, as pessoas em busca de asilo, os migrantes, os *sanpapiers*, constituem o refugo da globalização” (BAUMAN, 2005, p. 77).

Essa nova categoria produzida pela modernidade configura-se como um novo problema para a sociedade, porque o planeta precisa pensar em como lidar com essas “sobras”, saber o que fazer com as pessoas consideradas desnecessárias para o perfeito funcionamento de um estrutura social compatível com a economia capitalista. O romance *Vista parcial da noite* é repleto de construções literárias capazes de nos apresentar a essa categoria, pois nos coloca frente a uma galeria de personagens, as quais, com suas histórias individualizadas, desvelam singularidades típicas da espécie humana e, pelo seu conjunto, formam um drama coletivo de sujeitos representantes do “refugo humano” aludido por Bauman. Um exemplo disso encontra-se na narrativa “Cicatrices”. Na volta de uma das viagens que o Botafoguinho do Paraíso fizera para jogar o campeonato intermunicipal, o ônibus estaciona em um posto de gasolina, à beira da BR, e todos descem para “esticar as pernas”. Paco, o filho caçula de Miguel, afasta-se dos adultos para fazer suas necessidades em um local mais retirado; nesse instante, esbarra em dois caminhões responsáveis por desnudar uma realidade jamais esquecida pelo rapaz. A cena é a que segue:

Às cegas, busca um lugar para se aliviar, esbarra em dois caminhões, gêmeos em sua desamparada ruína. Intrigado, vazias as boleias. Passos descalços movem-se temerosos curiosos, entre as carrocerias de lonas esburacadas pareceu escutar sussurros, murmúrios, para. Orelhas afiladas, coração açulado. O breu. Ribombam motores que irrompem da Rio-Bahia. Passos descalços movem-se temerosos curiosos, perfila-se à traseira do F-600, da boca da capota exala mau hálito. Receoso, seus dedos miúdos arrojados franqueiam uma pequena fresta

do fundo da treva brilham dezenas de faíscas alumando seu pálido rosto aterrorizado, “Menino, onde é aqui?”, uma débil voz indaga, ignoto sotaque; paralítico o corpo estaca, mãos esqueléticas rostos encaveirados, “Que povoado é esse, menino?”, e, seca, a língua é medo e é pavor, “É São Paulo, já?”, avoluma-se o burburinho, “É?”, e descarnados braços oferecem-se em murchas bocas, “Vai pra São Paulo também?”, geme um neném “Amonta aqui”, risos, “Ô menino!” e na correria pálido choca-se com o pai, impaciente, mastigando a ponta do cigarro-de-palha, à porta do ônibus, “Estava todo mundo te esperando, raio! Entra logo, vai!” (RUFFATO, 2006, p. 115)

O trecho destacado encerra a narrativa e, por meio de uma maneira peculiar de utilização da linguagem, confere um traço imagético ao texto. A maneira como o escritor distribui as palavras na folha branca sugere a imagem de uma fresta aberta pelas mãos de Paco na lona do caminhão parado no pátio do posto de combustível, a fim de espiar a “carga” que se mexe e faz barulho dentro da carroceria do veículo. O arranjo das palavras utilizadas pelo autor é capaz de montar uma imagem cênica, passando a impressão de que há, frente aos olhos do rapaz, um caminhão carregado de gente como se fosse um amontoado de alguma espécie de animal. Essas pessoas lembram o “refugio humano” referido por Bauman, e tal fragmento somado a outros fragmentos do romance nos permite a inferência de que esse “lixo humano” será “despejado” na metrópole de São Paulo.

Também como um representante desse tipo especial de “lixo” é a narrativa “Vicente Cambota”. Nela, o narrador ocupa-se da perspectiva de Vicente, personagem que, na verdade, chamava-se Asclepiades de Souza e era filho legítimo de Maria de Souza e de um traço em branco na certidão de nascimento. Filho de uma mulher miserável e “doente dos nervos”, o menino fora criado assistido em tudo pelo Lar São Vicente de Paula e, devido à grande assiduidade de mãe e filho ao local, a criança ganhara o apelido de Vicente. Na cena a seguir, o narrador emprenha-se na descrição de mais esse “refugio humano”:

Arisco e arredio cresceu, roupas sempre menos que as partes, ganhadas em campanhas do agasalho, perrengue de todos os males, caxumba e sarampo, bertoeja e catapora, caganeira e sapinho, piolho e sarna, cobreiro e coqueluche, crupe e frieira, furunco e pereba, micose e terçol, lombriga e barriga vazia. De-favor abrigados aqui-ali, pulava carteiras de escolas, repetente, compridos olhos invejosos de uniformes azuis-e-brancos. A mãe, protegia-a esbravecido, quando frenética desafiava a vizinhança impaciente, quando esgotada só desejava a morte. (RUFFATO, 2006, p. 119)

A descrição do cotidiano, da forma de moradia e dos constantes deslocamentos dessa família formada por mãe e filho em muito traduz a realidade brasileira composta por inúmeros exemplares do “refugio humano” que perambula pelas ruas “estragando” as paisagens urbanas:

Zanzaram, deus-dará, até que, arcados pela dona Arminda e seu Antero, do Centro Espírita Bezerra de Menezes, acamparam no buraco penumbra e umidade escavado no porão da casa do Zé Pinto, poço e bomba-d'água, chão irregular, falta de janelas, bocal de força improvisado, cortina de plástico endurecido tampando a entrada. Na sopa-dos-pobres, alimentavam-se. Essa, a melhor época da vida de Vicente. (RUFFATO, 2006, p. 120)

O narrador se refere à melhor época da vida do menino fazendo alusão a um tempo passado em que Vicente tinha um lar e nutria o sentimento de “pertencer” a um lugar, mesmo sendo um local de extrema precariedade. Nesse “lar”, o protagonista contava com a mãe como referência, embora ela descuidasse do menino, deixando-o crescer atirado em meio à urina, mofo, ratos, insetos e podridão do local onde habitavam de favor. Pertencente a uma classe social menos privilegiada que à dos demais personagens do romance, Vicente mantinha uma relação de amizade com os meninos de classe média baixa do bairro Paraíso e do Beco do Zé Pinto, causando inclusive certa inveja a estes porque o menino miserável era livre de horários e regras impostas pelas famílias zelosas pelo futuro dos filhos da classe trabalhadora. Vicente Cambota passava os dias ao lado da mãe até o momento em que ela sofre o seu mais grave “ataque de nervos”, fato suficiente para ser interdita pela polícia, depositada por esta na Casa de Saúde, de onde seguiu para o Hospício de Barbacena, local onde encerra sua história com a ausência de qualquer tipo de notícia.

Depois do desaparecimento da mãe, o menino foi ajudado por Zé Pinto, que o levou para morar “de favor” para cuidar de uma “chacrinha” que arrematara no Paraíso. Calado e esquivo, no início, trabalhava de sol a sol, obedecendo servilmente e procurando agradar a todos que dele precisassem. Todavia, na medida em que crescia, mudava os hábitos, tornando-se afeito aos vícios da jogatina e da cachaça, sendo que, depois de o local ter sido destruído por uma enchente, o rapaz definitivamente entrega-se ao álcool e descuida-se do trabalho. Desleixado de seus compromissos, foi despejado da terra pelo proprietário, passando a dedicar-se, durante o dia, a pedir esmolas para a compra da cachaça e, à noite, remexer os lixos em busca de comida. Isso dura até o dia em que ele cai doente e é internado na Casa de Saúde. A cena final da história dessa personagem miserável alude a um “refúgio humano” que é arrastado pela enxurrada em uma noite de tempestade, sendo visto pela última vez “metade dentro do bueiro, metade fora” (RUFFATO, 2006, p. 127).

Na narrativa “Roupas no varal”, há a construção literária de um outro “refúgio humano”, o qual iremos conhecer por meio do protagonista Lalado, rapaz que está feliz com a recente admissão para trabalhar de motorista e entregador no armazém do Lino: “Gente, arrumei um emprego!” (RUFFATO, 2006, p. 95). No momento presente, o rapaz

avalia que valera a pena os “coques” e xingamentos do patrão anterior, no tempo em que trabalhara na serraria enchendo sacos de serragem e juntando toquinhos, enquanto os outros meninos jogavam bola no campinho, iam bisbilhotar na Ilha ou inventavam moda na pracinha. Finalmente teria a compensação: “Desfilaria para baixo e para cima entregando compras, ordenado certo fim do mês, logo-logo trocaria a Monark por uma vespa ou quem sabe até mesmo por um Fusquinha, por que não?” (RUFFATO, 2006, p. 95). De posse do molho de chaves atado a um chaveiro do “Lions”, o rapaz inicia sua rotina de entregador, dirigindo a “Kombi azul 1200”, cuja inscrição no vidro traseiro – “Brasil, ame-o ou deixe-o” – era uma alusão ao período da modernização conservadora instaurada em um país que vivia sob o regime da ditadura. A última entrega de um final de sábado realizada em um casa de prostituição nos arredores da cidade surpreende Lalado, pois, na ocasião, encontrar-se com uma ex-colega de escola trabalhando como prostituta. De sua memória eclode a cena:

Não tem jeito essa menina! então a professora aproximou-se e espatifou a régua-de-madeira em sua cabeça Dona Cristina, eu não... vestido-salopete azul, camisa tergal branca, sapato-boneca Diolinda, chora não, boba! *Diolinda...* A Diolinda fe-de! A Diolinda fe-de! Não aprende nada, essa menina! *Grupo Escolar Glábia Dutra* segunda série, terceira série, Repetente, a Diolinda impigem. (RUFFATO, 2006, p. 100)

A prostituta encontrada pelo ex-colega de escola é mais uma vítima do progresso brasileiro por estar inserida numa sociedade que, mesmo vivendo um momento de “milagre econômico”, ainda não havia encontrado alternativas de inserir seu povo maciçamente nos bancos escolares e muito menos resolver os problemas de educação de baixa qualidade para as classes inferiores. Essa narrativa nos coloca frente a cenas corriqueiras na trajetória da educação em nosso país: métodos arcaicos de ensino-aprendizagem e desigualdade social causam exclusão, repetência e abandono do espaço escolar. Excluída socialmente, sem saber ler e fazer cálculos, resta a Diolinda usar as alternativas que tem para lutar pela sobrevivência. Para gente como ela, as opções de escolha são muito reduzidas.

Enfim, criar uma gama de personagens que pouco ou nada tem a contribuir com a moderna sociedade brasileira em expansão na década de 1970 e cuja tarefa diária resume-se em encontrar formas de sobrevivência é a contribuição de Ruffato para representar o lado sombrio da modernidade que tem como efeito colateral a reprodução de um tipo de “lixo” que anda, que pensa, que fala, que sente, enfim, que é gente. Todavia, a narrativa que finaliza o romance, intitulada “Haveres”, pode ser lida como uma história repleta de um sentimento amargo de solidão e abandono, se olhada da perspectiva da mãe que vive sozinha em Cataguases; ou com sinais de esperança, se olharmos da perspectiva dos filhos que investiram

na alternativa da migração. O foco do narrador recai sobre o cotidiano da velha e solitária Juventina que, separada do marido e longe do filhos, apenas aguarda, pacientemente, o tempo passar. Ao acender um “durma-bem” e preparar-se para mais uma noite de sono, a mãe de Cléber, Verônica, Renatim e Cassiana lembra o passado:

as meninas detestavam o bairro, tudo tão longe, para trabalhar saíam cedinho, a pé, pegavam o primeiro ônibus, às cinco e dez da manhã, no Beira-Rio, a Verônica na Industrial, a Cassiana na Irmãos Prata, e toda manhã o frege, xingavam, brigavam, recusando o mingau-de-fubá-com-ovo, o pão dormido, o café aguado, e a escuridão tragava-as sonolenta, empurrando-as para o inferno da tecelagem, emburradas pensando no fim-de-semana que tardava, rodar a Praça Rui Barbosa, cheiro de pipoca e Sândalus, imaginando namorados ricos, gentes-de-fora, que as libertassem dos teares barulhentos, da lida insossa, imperspectiva. Tanto queixume!, tanta soberbia!, tanto orgulho!... O Cléber implicava com a distância também, mas independia de condução, montava na bicicleta e zunia morro acima-abaxo para a fábrica de estopa... Por essa época, o Milton viajava vendendo artefatos de gesso para uma firma de São Paulo [...]. (RUFFATO, 2006, p. 147)

Os elementos textuais que formam o trecho destacado fazem parte de um universo já conhecido do leitor: ônibus, bicicletas, alimentos simples, operários madrugando, rotinas na fábrica, moças sonhando com bons casamentos e trabalho para sobrevivência. O outro filho, Renatim, servia a todos no bairro, fazendo fretes e pequenos favores, levando coisas para todos os lados, já inserido no precário mundo do trabalho. Isso era motivo de desgosto do pai, “desejoso de ver os filhos estudados, donos de boas letras e matemáticas precisas, mas interesse nenhum demonstravam, largavam o aprendizado no meio, na admissão, na quinta ou sexta séries, como se destinados desde o princípio dos tempos” (RUFFATO, 2006, p. 148). Esse segmento mostra, de forma sintética, o destino comum de todas as personagens do romance, mas a trajetória da filha Verônica resume, de certa forma, o esfacelamento familiar e a necessidade da migração premente nas precárias vidas desses sujeitos que tinham nos deslocamentos geográficos a última alternativa de sobrevivência. É por intermédio das lembranças de Juventina que nos aproximamos das trajetórias de seus filhos:

Embu, a Verônica construiu uma casa, nunca lá foi, sabe por retratos, quando passava o Natal em Cataguases, vão-se os anos, os filhos, os afazeres, sumiu, de quando em quando liga, A senhora está bem?, como se indagasse, A senhora está viva? Fala duas três coisas quaisquieres, desimportantes, Trabalhadora danada criar os meninos aqui, Eu sei, minha filha, vejo na televisão. Quando adoeceu, telefonou, pensava carregá-la, uns tempos com os netos fazia bem, entretanto, tresandavam dificuldades, o Roque serviço incerto, Entendo minha filha, entendo. (RUFFATO, 2006, p. 149)

A mãe lembra o motivo pelo qual a filha resolveu deixar para trás a terra natal:

Casadinha-de-pouco, apareceu de madrugada, bateu à janela, Mãe!, Mãe!, chorando, o marido bêbado, Não é culpa dele não, desempregado, desorientado, atrasadas até as contas de luz e água, O jeito é ir embora pra São Paulo, emprestou dinheiro, desfizeram dos parques móveis, arrumaram as malas, embarcaram, mãos abanando, alugaram um barraco, empregaram-se casa-de-família, construção-civil, viraram crentes, compraram um terreninho, levantaram as paredes, dois filhos... (RUFFATO, 2006, p. 149)

Os irmãos seguiram os passos de Verônica e foram, um a um, tentar o sonho de vida melhor na metrópole, o lugar do emprego e das possibilidades. Os filhos de Juventina são das poucas personagens de *Vista parcial da noite* que conseguiram desvencilhar-se do destino precário ao qual estavam atreladas e partiram para a metrópole. Se, conforme argumenta Berman (2011, p. 11), “modernismo” são tentativas feitas por homens e mulheres modernos para se tornarem “não apenas objetos, mas também sujeitos da modernização” e, se homens e mulheres conseguirem afirmar sua dignidade no presente e seu direito de controlar o próprio futuro, é possível pensarmos que as personagens representadas não se constituem em sujeitos modernos em seu mais amplo sentido.

Embora não haja dúvidas de que as personagens do romance *Vista parcial da noite* habitem um Brasil moderno, elas não nos passam a impressão de serem os “sujeitos da modernização” que conseguem afirmar sua dignidade e conquistar o direito de controlar o próprio futuro conforme apregoa Berman. A promessa da modernidade é a emancipação do homem, permitindo a ele o direito de sair do reino da necessidade. Todavia, o romance nos coloca frente a uma gama de personagens que se contentam em apenas suportar a vida, sendo relegadas à condição de sobreviventes das margens de uma sociedade que se urbaniza rapidamente, que se moderniza a passos largos, mas que não consegue proporcionar melhores condições de vida ao seu povo na mesma proporção de seu progresso material. E, se o terceiro volume da série nos faz pensar sobre o destino dos que permanecem em Cataguases sem se movimentar no espaço, o quarto volume nos permite a reflexão sobre as realizações e as frustrações daqueles que promovem seus deslocamentos espaciais e conseguem se estabelecer na metrópole.

### **3.4 As possibilidades encontradas na urbe em *O livro das impossibilidades*: dos deslocamentos territoriais aos deslocamentos identitários**

Se a temática da migração perpassa o conjunto dos livros que formam *Inferno provisório*, o quarto volume da pentalogia permite uma reflexão especificamente sobre as



possibilidades encontradas na urbe por migrantes que decidiram abandonar as origens e enfrentar os desafios das metrópoles brasileiras. *O livro das impossibilidades* (2008) retrata a vida de sujeitos que, atraídos por um imaginário povoado por postos empregatícios abertos pela indústria em ascensão durante o período áureo de crescimento brasileiro, optaram por se estabelecerem nas grandes cidades e para lá se encaminharam. O romance em questão coloca em relevo as consequências de tais deslocamentos territoriais na vida de sujeitos migrantes que habitam o país urbano no qual o Brasil se transformou nas últimas décadas do século XX.

A era da modernidade líquida, na concepção de Bauman (2009), transformou as cidades em lugares extremamente hostis, bem diferentes daquela cidade em que o *flanêur* podia caminhar calmamente, observando a tudo e a todos. A partir do final do século XX e início do século XXI, os centros urbanos foram sendo dominados pela velocidade percebida tanto na intensificação do trânsito como nas relações estabelecidas entre os sujeitos da urbe, despertando o medo e a insegurança, além de terem se mostrado cada vez mais como lugares plenos de desigualdade social e de violência. Conforme Bauman,

As cidades contemporâneas são campos de batalha nos quais os poderes globais e os sentidos e identidades tenazmente locais se encontram, se confrontam e lutam, tentando chegar a uma solução satisfatória ou pelo menos aceitável para esse conflito: um modo de convivência que – espera-se – possa equivaler a uma paz duradoura, mas que em geral se revela antes um armistício, uma trégua útil para reparar as defesas abatidas e reorganizar as unidades de combate. (BAUMAN, 2009, p. 35)

O mesmo Bauman (2005) afirma ainda que a identidade entendida anteriormente como sólida e fixa é percebida na atualidade como altamente mutável, e tais mudanças podem estar relacionadas às alterações no local de *habitat* dos sujeitos da era líquido-moderna, ou seja, o ambiente da cidade. Isso fica muito evidente em *Inferno provisório*, pois, desde os primeiros volumes, viemos acompanhando o sonho de boa parte das personagens que se mostram interessadas em morar na metrópole e, nesse quarto romance, aproximamo-nos de histórias de migrantes que se encorajam em habitar uma cidade que, embora acolhe a todos, não o faz de forma igualitária.

Nesse sentido, convém registrar que, enquanto o primeiro volume da pentalogia é composto por seis histórias, o segundo por doze e o terceiro por onze, o quarto romance da série é constituído por apenas três narrativas. É possível interpretarmos tal estrutura formal como mais um artifício estético utilizado pelo autor para sugerir que o número de trajetórias pessoais de sujeitos que conseguem inserir-se nas metrópoles é bem menor do que o número de histórias de vida daqueles anônimos que permanecem nas cidades de origem, sobrevivendo

às suas margens. Investigar em que condições migram, o que encontram e as consequências desses deslocamentos na vida dessas personagens é a proposta da análise de um romance que estampa o sonho do emprego, a frustração do desemprego e os custos pessoais dos deslocamentos geográficos como o esfacelamento familiar e a dor do não pertencimento e do desenraizamento.

O contexto histórico em que as personagens do romance estão inseridas corresponde ao período entre 1980-1990 que ficou conhecido como a “década perdida” em virtude da endêmica crise econômica e da inflação galopante. Segundo Reis (2014, p. 110), tal década propiciou debates e demandas pela ampliação da cidadania e foi relevante para o avanço democrático do país com a irrupção de diferentes movimentos sociais. Todavia, o que se sobressai, no romance, são as consequências sentidas nos cotidianos das personagens em razão do choque do petróleo ocorrido em 1979, o grande responsável por causar a queda da produção industrial e o aumento da inflação, cujo resultado foi uma recessão mais bem percebida no cotidiano das pessoas pela baixa do poder aquisitivo e pelo aumento do desemprego. Em *O livro das impossibilidades*, aproximamo-nos dos cotidianos de migrantes estabelecidos na urbe em um período em que as metrópoles brasileiras já não eram mais o local da certeza do emprego e das oportunidades de trabalho, nem um lugar seguro para as pessoas viverem tranquilamente, suscitando o medo e a angústia. As cidades de São Paulo e Rio de Janeiro são palco das histórias de Nelly, Aílton, Zezé e Dinim, assim como Cataguases é o ponto de partida e o lugar de memória dessas personagens cujas trajetórias são narradas em “Era uma vez”, “Carta a uma jovem senhora” e “Zezé e Dinim”.

A narrativa “Era uma vez” inicia no momento em que a personagem Guto, um migrante de vinte e nove anos, morador de São Paulo, entra na loja *Mappin* e se depara com o rosto familiar de um sujeito credenciado que assumia o posto de “segurança” do estabelecimento. Sem se aproximar do antigo conhecido, imediatamente, vêm à tona as lembranças do protagonista, e de suas memórias brota a ação narrativa. No tempo presente da enunciação, a figura do segurança faz aquele migrante do interior mineiro lembrar do momento em que esteve em São Paulo pela primeira vez, acompanhando o pai que fora visitar um irmão em São Bernardo do Campo. Na ocasião, era um menino e ficara hospedado na casa de Nelly, filha dos padrinhos, ex-moradores de Cataguases e mãe dos então adolescentes Natália e Nílson. Naquela circunstância, ao ver o então adulto transformado em segurança do *Mappin*, quinze anos após aquela visita à madrinha em São Paulo, Guto relembra do sentimento experimentado em seu primeiro encontro com alguns adolescentes que não disfarçaram sua estranheza por estarem diante de um menino do interior, com roupas limpas e

asseadas, “mas desconformes ao tempo, ao ambiente” (RUFFATO, 2008, p. 27). A camisa preta de jérsei, a calça de tergal e o quichute esmolambento usados pelo menino do interior contrastavam com a maneira despojada das vestes dos adolescentes metropolitanos.

Além do sentimento da diferença econômica, social e cultural experimentado nessa visita aos parentes, Guto também lembra que tal viagem lhe oportunizara o primeiro contato com a paisagem urbana da metrópole paulista. Para esse menino de Cataguases acostumado a ouvir história bonitas de migrantes bem sucedidos em São Paulo, não foi sem pesar que percebeu também o lado sombrio da terra das oportunidades. “Era uma vez” – cujo título remete ironicamente aos contos de fadas que terminam com um final feliz – acaba quando Guto e seu pai já estão no ônibus em viagem de retorno à casa e o pai questiona o filho a respeito de suas impressões sobre o contato com São Paulo. O narrador não relata a resposta do menino, mas encerra a história com uma descrição que desvela a outra face da metrópole, mostrando o lado avesso da terra das oportunidades: “Lá fora, na suja rua escassamente iluminada, um homem, vestes esfarrapadas abandonado ao relento, expõe a perna, pútrida chaga, escoltado por três melancólicos vira-latas” (RUFFATO, 2008, p. 65). O trecho que encerra essa história não sugere um final feliz, pois termina com a descrição de uma metrópole desumana, desalentadora, suja, desorganizada e injusta. Contudo, ainda assim, essa metrópole serve como atração para migrantes sonhadores que optam por enfrentarem tais obstáculos e para lá rumam na busca da realização do sonho de participar do mundo do consumo da moderna sociedade brasileira. Na ânsia de evitar um destino operário, eles preferem se aventurar, mesmo correndo o risco de se transformarem no “refúgio humano” (BAUMAN, 2005) nas grandes cidades.

Durante sua estada em São Paulo, Guto conhecera a empregada da casa, o namorado de Natália, os amigos e o colégio de Nílson, os lugares da redondeza frequentados pelos jovens como bares, lanchonetes e uma espécie de “refúgio” – uma casa abandonada – que os amigos adolescentes ocupavam quando queriam conversar, fumar e beber escondidos. Durante sua rápida convivência com os adolescentes paulistanos, o menino de Cataguases sentira na pele a exclusão, menos em virtude das diferenças econômicas do que pelas diferenças culturais reveladas tanto no seu modo de vestir quanto no seu jeito de falar e de se portar: “– Você curte The Who, primo?”; “– Ele deve curtir é ‘Toda vez que eu viajava/ pela estrada de Ouro Fino’”; “– Você já ouviu falar do Led Zeppelin, primo?”; “– É só o maior conjunto de rock de todos os tempos”; “– Vamos bater um rango, primo?”; “– Vamos dar um rolê?”; “– Minha batida *del diablo* é foderosa, bicho!”.

A semana da estada de Guto em São Paulo mudara para sempre sua vida. Um tanto dessa mudança se deve à percepção do protagonista das diferenças existentes entre ele e aqueles moradores da metrópole tanto em relação ao que vestem, comem ou bebem, quanto naquilo que diz respeito às ocupações profissionais e à forma como gastam as horas do dia. Todavia, muito da transformação identitária sofrida pelo protagonista se deve à leitura de um livro “poeirento, descaído por sob o catálogo-de-telefone” (RUFFATO, 2008, p. 33) que o menino recolheu para gastar as horas naquele lugar de estranhos. *Os últimos dias de Pompeia*, de Lord Bulwer Lytton, é o livro que conduziu Guto para um acontecimento ocorrido distante há mais de mil e novecentos anos daquela semana de sua estada em São Paulo. A informação de que o livro é um romance histórico que reconstitui o cotidiano dos moradores de Pompeia, antes de a cidade ser arrasada pelo vulcão Vesúvio em agosto do ano 79, não é trazida diretamente pela narrativa<sup>30</sup>. Porém, a estrutura lacunar organizada no romance nos permite inferir que, além da roupa suja que o menino leva para casa no retorno a Cataguases e da experiência com os habitantes da metrópole, segue também, em sua “bolsa-de-napa de viagem”, a mudança provocada pela leitura do referido livro sobre aqueles moradores cujos destinos foram arrasados pelo vulcão. A identificação do menino com as personagens soterradas pelo Vesúvio pode ser um indício de sua desconfiança em relação ao seu futuro caso permaneça na cidade onde nasceu.

De toda sorte, os sujeitos migrantes de *O livro das impossibilidades* já conseguiram se estabelecer na urbe e, embora habitem lugares da margem e sofram com problemas como excesso de trabalho, poucos laços afetivos, medo e insegurança, ainda assim reconhecem a metrópole como possibilidade de vida melhor. Nelly é um exemplo de quem apostou na migração e está satisfeita com a decisão. No momento da enunciação, a mãe de Nílson e Natália é apresentada como uma viúva capaz de sustentar a família, trabalhando como enfermeira em um hospital de São Paulo. A mulher orgulha-se da sina migrante, cuja decisão pelo deslocamento aconteceu na ocasião do casamento. Logo após conhecer Dimas, em uma das praças de Cataguases, Nelly, uma mulher prática, movida pelo desejo de ir embora da terra natal, instou o rapaz paulista a pedir logo sua mão em casamento e conquistar o direito de rumar para a metrópole, deixando para trás “a sulfa da inveja” das amigas “encurraladas na fiação ou na tecelagem das fábricas de Cataguases” (RUFFATO, 2008, p. 17). Os conhecidos especulavam que a moça havia conquistado a sorte grande por dois motivos: um, por não ter

---

<sup>30</sup> Marcelo Hauck, em artigo intitulado “Romance: ruídos e ruínas” realiza uma análise mais aprofundada sobre isso. Ele aproxima o livro lido por Guto com a imagem de um filme produzido nas ruínas do vulcão Vesúvio e estampada na capa de um disco de Pink Floyd. Para Hauck (2014, p. 25), “a identificação do personagem não é com seus consanguíneos e sim com o livro”.

se conformado às alternativas destinadas às moças solteiras da cidade e, outro, por ter se casado com Dimas, pois

corria que o danado escriturava numa química ou mandava numa química ou sabe – se-lá-o-quê numa química (era uma química?)... enfim, um tipo bem situado, ao-contrariamente dos pés-rapados que sussurravam indecências nas suas orelhas, dos desinfelizes que pegavam às seis e mastigavam a marmitta mirrada de cachorro escorraçado, tristeza, meus deus, saber que nunca desencantariam daquela sengraça. Suspiravam pela Nelly que, engarupada no Dimas, sem virar para trás, embrenhou-se entre carros e edifícios e gentes, benzida pela garoa de São Paulo, é São Paulo! (RUFFATO, 2008, p. 18)

A cena narrada assemelha-se a um conto de fadas em que o sonho se tornou realidade: a moça encontrara um homem “bem de vida”, um príncipe encantado com quem teria se casado para viverem felizes para sempre. Entretanto, logo após o relato de tal cena, o narrador, que mistura sua voz à voz do povo que, por sua vez, observa e comenta a “sorte” da protagonista, cuida em alertar – “Isso, o que fantasiavam” – para logo em seguida discorrer sobre a dura realidade encontrada pela recém-casada em São Paulo. Em vez de príncipe encantado, Dimas, na verdade, era um “pobre-coitado habitante de um pardieiro na Saúde, três cômodos sem acabamento, desmobiados, plantados num lotezinho com prestações atrasadas” (RUFFATO, 2008, p. 18).

Ao se ver casada com um homem melancólico que não parava em nenhum emprego, Nelly compreende a situação e, sem se resignar, procura meios para mudá-la. Consegue um emprego de faxineira em um hospital, torna-se, logo em seguida, auxiliar de enfermagem e, depois de concluído o curso noturno, assume o posto de enfermeira. Ignorando a melancolia do marido, trabalhou, estudou, ascendeu financeiramente, melhorou a casa, teve um casal de filhos com Dimas – o qual, mais tarde, acaba se suicidando –, proporcionou às irmãs de Cataguases empregos na região metropolitana e trouxe os pais para morarem junto de si. Todavia, no tempo presente da enunciação, ao relatar que dinheiro não faltava à enfermeira, a qual somente se queixava da falta de juízo dos filhos, o narrador provoca: “Feliz talvez fosse. Pensasse nisso, talvez não. Mas não pensa” (RUFFATO, 2008, p. 19). A frase provocativa traz à baila uma temática que subjaz à narrativa de Ruffato: é comum, na série literária, narrador e personagens fazerem menção à constante busca da felicidade. Isso nos permite perguntar sobre quais seriam as reais necessidades dessas personagens para se sentirem satisfeitas e donas de uma vida mais harmoniosa do que aquela em que estão representadas no tempo presente?

Benjamin (2012, p. 242-243), nas pegadas de Hegel e Marx, afirma que a luta do trabalhador inicia pelas coisas brutas e materiais, pois sem estas não existem as refinadas e

espirituais. Para ilustrarmos isso, a construção da personagem Nelly é um bom exemplo, pois, conforme sugere o narrador, se considerarmos o rol das conquistas materiais da moça de Cataguases que se formou como enfermeira, tem casa própria, mantém uma empregada doméstica, dá suporte financeiro aos pais velhos com quem vizinha, sustenta os filhos adolescentes que se vestem, comem, estudam e vivem de acordo com o padrão de outros jovens de mesma classe, ela é uma pessoa feliz e realizada. Ou seja, Nelly consegue, por meio de seu trabalho, o conforto material. Porém, se avaliarmos a trajetória dessa viúva, cujo marido se suicidou, e que tem seu cotidiano permeado por uma rotina dividida entre plantões no hospital e cuidados dispendidos para com a família, a qual lhe exige o duplo papel de mulher/mãe e filha/mulher, tendo como único momento de lazer relaxar com os drinques preparados com a bebida que guarda escondida em seu quarto, é possível interpretarmos a personagem como alguém que sofre a dor da solidão, pois aparentemente não mantém nenhuma espécie de laço afetivo fora do círculo da casa, seja com alguém, com algum projeto ou com um grupo que lhe confira a sensação de identificação e pertencimento.

Nelly não é infeliz porque, segundo o narrador, ela não pensa nisso; mas a informação sobre o não pensar é uma boa dica para interpretarmos que, se pensasse, acusaria a falta de algo que, se para a personagem em questão não está muito claro, na trajetória de outras personagens, isso fica mais evidente. Esse é o caso de Alzira, a mãe da protagonista, que, mesmo sem ter consciência do que exatamente lhe faz falta, tangencia o assunto em uma conversa com Guto:

**Não sei... mas eu sinto que nunca mais vou voltar em Cataguases... O Olegário, coitado, nesse estado... Eu... esse caco que você está vendo... E a Nelly já avisou que vamos ser enterrados aqui mesmo em São Paulo... todo mundo... Já tem até a catatumba do Cemitério da Vila Mariana [...]. Ela não quer mais saber de Cataguases... [...]. Está certa, o lugar dela é aqui... foi aqui que as coisas apumaram... [...]. Mas eu, meu filho, eu queria... queria muito rever os meus... sinto muita saudade... A minha mãe, o meu pai, que Deus os tenha, estão sepultados lá... Tem a minha irmã, a Nilma, que mora na Vila Minalda... [...]. E tem o Jadir, meu irmão do meio, que mexe com venda em Pirapetinga... Nossa família é toda de lá... ainda tem os sobrinhos, os primos, tios. (RUFFATO, 2008, p. 60)**

O segmento, escrito em negrito no texto para destacar a voz de Alzira em meio a uma narrativa que valoriza a perspectiva de Guto, é exemplar para reiterar a tônica do romance sobre o esfacelamento da família e do sujeito, assim como para abordar outro tema muito caro a Ruffato: a sensação de desenraizamento provocada pelo deslocamento geográfico. Alzira já fora avisada pela filha de que não seria enterrada na terra natal, ou seja, não ficaria no mesmo cemitério de seus antepassados. Ao que parece, para ela, tanto o fato de não poder visitar seus

parentes vivos em Cataguases como o fato de saber de antemão que será enterrada longe dos seus é motivo de resignação e tristeza. Essa passagem nos leva a pensarmos sobre uma importante necessidade para o ser humano, a qual raras vezes é referida em debates sobre direitos humanos por não se tratar de uma necessidade física. Trata-se de uma necessidade da alma conhecida como o desejo de enraizamento. Quem trata do assunto com propriedade é Simone Weil ([1943] 2001, p. 43) ao constatar que

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. Um ser humano tem raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos de futuro. Participação natural, ou seja, ocasionada automaticamente pelo lugar, nascimento, profissão, meio. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber a quase totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios dos quais faz parte naturalmente.

Conforme argumenta a autora, em geral, as pessoas necessitam estar enredadas a algo que seja para elas como um sustentáculo e que nelas suscite um sentimento familiar, pois precisam ter a sensação de que, por compartilharem as mesmas coisas com alguém, elas fazem parte de um grupo, de uma comunidade. Para discorrer sobre tal sentimento, Weil (2001, p. 11) divide as necessidades humanas em duas categorias fundamentais: as do corpo e as da alma. Segundo ela, as necessidades básicas do corpo resumem-se em ele precisar de alimentação, calor, higiene, moradia, roupa, cuidados para curar ou prevenir doenças e proteção contra a violência. Por sua vez, as da alma são mais difíceis de compreender, e fazem parte desse grupo as necessidades que temos de ordem, liberdade, obediência, responsabilidade, igualdade, hierarquia, honra, castigo, liberdade de opinião, segurança, risco, propriedade privada, propriedade coletiva e verdade. A essa lista a autora acrescenta a necessidade do enraizamento que, para ela, é uma das mais importantes e desconhecidas necessidades da alma humana.

De outra perspectiva, Stuart Hall (2006) argumenta que as identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas desde o final do século XX e fragmentando paisagens, noções culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, cujos aspectos, no passado, forneciam às pessoas sólidas localizações como indivíduos sociais. Essas transformações estão mudando as identidades pessoais e abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Assim, aquele indivíduo que anteriormente era dono de uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado,

composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes até mesmo contraditórias ou não resolvidas.

Um dos fatores que mexe inevitavelmente com a identidade de um sujeito diz respeito aos deslocamentos espaciais a que ele se submete, sejam eles voluntários ou involuntários. Independentemente das causas da migração, os deslocamentos humanos afetam as noções que o indivíduo possui do espaço, de si mesmo e do outro. Por estar em constante movimento, o sujeito migrante está frequentemente em contato com o estranho, com o diferente e precisa desenvolver sua capacidade de adaptação ao(s) novo(s) ambiente(s) e a diferentes culturas, para estar disposto à alteridade. Conforme argumenta Hall (2006), à medida que os sistemas de significação e representações culturais se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades com as quais podemos nos identificar ao menos temporariamente.

A identidade cambiante descrita por Hall e também a necessidade humana referida por Weil de o homem ter intrínseco a si o desejo de pertencer a uma comunidade, de formar um elo afetivo com outros seres da mesma espécie, ficam bastante evidentes em “Carta a uma jovem senhora”, a segunda narrativa de *O livro das impossibilidades*. A enunciação inicia com Aílton, um caixa de banco recém demitido do emprego no Rio de Janeiro, que está sozinho em um pequeno quarto de hotel em São Paulo, bebendo *Natu Nobilis*, fumando *Hollywood* e escrevendo uma carta. O olhar do narrador se mostra atento às atitudes, aos pensamentos e aos sentimentos expressos por esse homem solitário que tenta montar uma carta para um antigo amor da adolescência depois de descoberto, no presente, um fato novo, o qual ele procura juntar com fragmentos ocorridos há dezesseis anos. Às partes da carta endereçada a Laura que vai sendo escrita por Aílton, o narrador intercala fragmentos do passado, sendo que, para marcar as partes intercaladas entre presente e passado, Ruffato estabelece as diferenças temporais alternando os tipos de letras. O escritor usa um tipo gráfico para as partes da carta, outro para os pensamentos de Aílton, outro para o narrador relatar o momento presente na enunciação e outro ainda para o narrador contar os fatos passados que fizeram com que tal carta precisasse ser escrita.

É montando, pois, tais fragmentos que ficamos conhecendo a história pessoal de um adolescente morador de Cataguases que era apaixonado por Laura, a qual, por sua vez, optara por Jacinto, sujeito engajado na Marinha Mercante que viajava pelo mundo afora de onde enviava cartas para a moça que as exibia com orgulho para toda a turma. Aborrecido por ter sido preterido por Laura, Aílton decide migrar para o Rio de Janeiro a fim de tentar o sonho da ascensão econômica e social. Ele ainda nutria esperanças de ter o reconhecimento da



amiga, que, conforme o pai, estava sendo preparada 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” (RUFFATO, 2008, p. 77). O trecho destacado se refere à voz do pai da moça e serve para comprovar aquilo que comparece com frequência no romance ruffatiano: a sombra do destino operário está sempre rondando as famílias de classe média baixa que, com pavor da vala comum destinada à maioria dos jovens daquela classe social, utilizam os meios que podem para livrar seus filhos do rumo antevisto para eles.

No caso da família de Laura, os pais apostavam no estudo dos filhos, sendo prova dessa preocupação a existência, na sala, de “uma estante, trinta e poucos livros, José Mauro de Vasconcelos e Jorge Amado, Harold Robins e Sidney Sheldon, J. G. de Araújo Jorge e Lobsang Rampa, Carlos Drummond de Andrade e Graciliano Ramos, Neimar de Barros e Padre Zezinho” (RUFFATO, 2008, p. 77). Esses livros eram admirados a distância por Aílton nas ocasiões em que passava pela casa da família para se encaminhar junto com a amiga para as reuniões do grupo de jovens no salão paroquial. Quanto à importância dessas reuniões na vida do protagonista, o narrador destaca a felicidade de Aílton quando foi “admitido” no grupo dos APL – Amor, Paz e Liberdade –, conquistando o direito de poder participar “do coro das missas dominicais, dos piqueniques, dos banhos de cachoeira, da distribuição de comida, agasalhos e brinquedos na periferia da cidade, das visitas aos doentes do hospital” (RUFFATO, 2008, p. 77). Isso lhe permitia, além de ficar perto de Laura, ter a sensação de pertencimento a algo, uma vez que era parte integrante de um determinado grupo.

Para Bauman (2005, p. 74-75), a mobilidade e a fluidez da era da modernidade líquida promovem um quadro de instabilidade que interfere na identidade dos sujeitos, os quais podem exercer diferentes e, inclusive, simultâneos papéis ao longo da vida. Na concepção do sociólogo, a essência da identidade “não pode ser constituída senão por referência aos vínculos que conectam o eu a outras pessoas” e ao pressuposto de que possivelmente tais vínculos irão perdurar com o passar do tempo. No entanto, para sujeitos cuja sina é a migração não se constitui em uma surpresa o fato de que os vínculos daquilo que fora um grupo no passado foram desfeitos, os jovens perderam o contato, cada um seguindo um rumo diferente. Na carta que Aílton escreve, ele relata ter procurado informações sobre o destino de cada um dos integrantes de sua antiga turma: Laura havia se formado em Letras, em Cataguases, e se mudado para Belo Horizonte; Isaías entrara para o seminário, mas não se ordenara padre e era representante comercial no Espírito Santo; Ricardo fora para São Paulo, tornara-se protético e abrira um consultório em Ubá; Vilma se envolveu com um traficante, foi presa, cumpriu pena e sumiu sem ninguém saber seu paradeiro; Virgínia casou, ficou

morando em Cataguases, teve três filhos e tornou-se professora de matemática; Pistolinha se mudou para Belo Horizonte, formou-se em Engenharia e se casou; Saulo, o irmão de Laura, foi para os Estados Unidos, mas ninguém soube informar o que o rapaz faz por lá. Retirado da referida carta, o trecho que segue é esclarecedor em relação a um problema mal resolvido no passado do protagonista:

E o Jacinto? Você ainda lembra dele? Você e ele são responsáveis pela desgraça que é minha vida, Laura. Você foi um doença, uma doença que me fez perder o gosto pelas coisas, que me fez achar que o mundo se resume naquele tempo que passei hipnotizado por você, sem perceber que era humilhado o tempo todo. [...] Você ainda conseguiu se virar. Constituiu família, enterrou o passado, essas coisas todas que estou lembrando devem ser estranhas para você agora. Eu fiquei escorregando pela vida, andando feito bobo pelas ruas e pelas praias do Rio de Janeiro, fuçando os becos, os morros, os ônibus, os táxis, para ver se via alguém parecida com você, se encontrava alguém que pudesse me livrar dessa maldição. (RUFFATO, 2008, p. 79)

Esse trecho da carta é muito importante para demonstrar o quanto esse migrante empregado como bancário no Rio de Janeiro sofre por não ter conseguido se livrar de seu passado, de suas origens e principalmente por carregar o peso de um amor de adolescência não correspondido. Esse sentimento é agravado na fase atual que Aílton vive em virtude da nova identidade de desempregado na urbe. À informação de sua demissão seguem-se o porre, a ressaca e, por fim, a carta cuja escrita confere sentido à sua vida. Essa carta organiza os fatos e remete a espaço-tempo do qual a personagem sente saudade:

Quando fui demitido do banco tomei um porre. No dia seguinte, acordei de ressaca deitado na poltrona da sala [...] um aperto no peito, uma saudade danada, um negócio esquisito que eu vou te contar. Lembrei de quando eu morava na Vila Resende, as galinhas desnorreadas com o apito do trem, um cachorro que eu tinha [...]. Depois, a ida para a casa da tia Cotinha na Vila Teresa, as peladas no campinho, eu aprendendo a andar de bicicleta, cada tombo! as aulas na Flávia Dutra. E as tardes azuis, nunca mais vi tardes tão bonitas quanto aquelas, os urubus planando entre as nuvens brancas. Mas o que me marcou mesmo foi a época que eu fazia parte da turma, eu era feliz e não sabia, como diz a música. E me deu uma vontade de voltar no tempo, um desgosto assim pelo encaminhamento da minha vida, como se eu tivesse perdido o fio da meada. (RUFFATO, 2008, p. 80)

O trecho destacado apresenta elementos já bastante familiares ao leitor de *Inferno provisório*. A lembrança das peladas no campinho, a bicicleta, a citação das já conhecidas Vila Resende e Vila Teresa, ou a alusão ao som de galinhas desnorreadas misturando-se ao apito do trem remetem aos cotidianos de famílias moradoras de Cataguases em décadas anteriores. Isso tudo é lembrado com saudade pela personagem que, no presente da

enunciação, mostra-se melancólica por não ter conseguido superar as perdas acumuladas ao longo da vida nem reelaborar a sua história, em particular, no que concerne a seu sentimento por Laura. O fato de a personagem aludir a um tempo mais feliz do que o momento por ela vivido e o lugar onde se encontra atualmente nos permite perguntar sobre o que acontece com o presente desse sujeito que demonstra sentir falta de algo que não se encontra no tempo-espaço em que se encontra e sim em um tempo-espaço a que ela não tem mais acesso?

Aílton se mostra um sujeito atormentado pelo passado e um estranho no presente, porque não consegue se sentir parte do espaço-tempo vivido. Contudo, o aparente idílio relatado na carta, que inclui a saudade das “lindas” tardes azuis com “urubus planando entre as nuvens brancas”, pode ser lido como uma metáfora capaz de relacionar a espera dessas aves por novas carnes apodrecidas com aqueles sujeitos que ficam em Cataguases e apenas aguardam os dias passarem conformados ao destino e condenados ao desaparecimento sem uma tentativa de revolução. Aílton desafiara esse destino do anonimato em Cataguases, pois migrara para o Rio de Janeiro com o intuito de “ser alguém na vida” e, principalmente, com a esperança de conquistar o reconhecimento de Laura. Porém, passados dezesseis anos, a personagem não contabiliza grandes feitos. Além do emprego de caixa de banco que mal supre as despesas – o qual, inclusive, acaba de perder –, em sua trajetória de migrante, ele já teve a oportunidade de conviver com a violência na metrópole e conhecer a dor da solidão. O rapaz mora perto de um morro que é constantemente invadido pela polícia na caça a traficantes e, por isso, tiroteio, bandido e violência fazem parte de sua rotina. Inclusive no dia de sua demissão, ele é impedido de entrar em casa porque a rua está barrada em virtude de uma dessas costumeiras ações da polícia na guerra contra o tráfico na “cidade maravilhosa”.

Enquanto aguarda, no bar da esquina, que a situação se resolva, tem a oportunidade de encontrar, ocasionalmente, um também sujeito migrante com quem, para a surpresa do leitor, Aílton divide o apartamento. No relato, fica visível que o encontro é entre dois estranhos, que, por necessidade e conveniência, habitam um mesmo lugar, dividem as despesas, sem saber nada um do outro. No momento do cerco ao morro, não havendo alternativa para ambos, pois devem esperar, eles sentam e conversam. Aílton conta a César que fora despedido e, entre um chope e outro, fala sobre seu passado com Laura e a turma, demonstrando maior preocupação com o caso de amor mal resolvido do que com sua atual situação de desempregado. O outro, por sua vez, mal o escuta, pois o narrador mostra que ele está mais preocupado em pensar onde poderá arranjar uma pessoa para dividir as despesas do apartamento e substituir aquele sujeito que mal conhece e pelo qual não há mais interesse, posto que acabara de perder o

emprego, sendo que não vai ter como arcar com as despesas de aluguel e terá de partir em busca de um novo trabalho.

O fato de falar praticamente sozinho com um sujeito estranho com o qual paradoxalmente divide o lugar onde mora demonstra o sentimento de solidão experimentado por esse migrante que não tem a quem recorrer na hora de dividir um problema pessoal e de foro íntimo. Isso nos remete a Weil (2001), quando ela realiza uma reflexão sobre a necessidade de enraizamento, elaborando uma lista em que aponta alguns grandes sofrimentos da humanidade. Nesse rol, ao lado da fome, da escravidão, das mutilações, dos massacres e das deportações maciças, ela sublinha a falta de vínculos como um fator de sofrimento para o ser humano. Se, conforme Weil, a falta de vínculo é um problema para o ser humano, o relato de Aílton é exemplar para expressar a dor causada pela ausência de elementos que supram essa necessidade humana. No momento em que está sozinho no hotel, escrevendo para Laura, o solitário migrante morador da metrópole recentemente desempregado percebe claramente qual é o aspecto da vida que mais lhe faz falta. Ao assumir, durante a elaboração da carta, que no passado ele era feliz porque “fazia parte de um grupo”, o sentimento da personagem só faz confirmar a teoria de Weil (2001) para quem o ser humano necessita sentir-se enraizado a algo, precisa fazer parte de uma comunidade, o que significa dizer que a alma humana carece da relação com outro ser humano com quem possa compartilhar alguma coisa. Contudo, Aílton é um sujeito que carrega consigo o peso de um passado nebuloso, sem compreensão e sem superação. Para estar aberto a novas experiências e ter a chance de um futuro, o jovem precisa refazer sua identidade cuja base é a sua origem, as suas raízes e, por isso, ele precisa entender e assimilar esse passado.

Porque precisa retomar as rédeas de sua vida e encaminhar um novo futuro depois de ser despedido do banco, Aílton resolve mexer com o passado e procura Jacinto. No último parágrafo escrito na referida carta – que, aliás, não foi concluída –, Aílton informava sua busca por Jacinto na cidade de Santos para com ele conversar e principalmente para entender por que nunca havia retornado a Cataguases para se casar com Laura, como ele pressupunha ter acontecido. O relato do encontro entre os dois não é escrito pelo protagonista em sua carta a Laura e sim pelo narrador que nos informa sobre os pensamentos de Aílton, pois narra da perspectiva deste. O narrador afirma que, trabalhando no balcão de uma lanchonete em Santos, Jacinto, como empregado ou como dono, foi reconhecido por Aílton na figura de um “homem magro, calvo, débil bigode, olhos ariscos entocados por detrás dos óculos” (RUFFATO, 2008, p. 83). Seguido aos devidos cumprimentos, os homens travam a conversa sobre os tempos idos, e Jacinto comenta que nunca mais tivera contato com ninguém da

antiga turma. Ao ser questionado pelo amigo por que sumira de Cataguases, “sem mais nem menos”, responde que desaparecera porque a história que contava sobre seu ingresso na Marinha era tudo invenção:

- Como assim?
- Inventei... Pra impressionar a Laura... vocês... Queria parecer importante... Não medi as consequências... Pra dizer a verdade, Aílto, nunca nem pus os pés num navio...
- [...]
- Mas? E... e as cartas?
- Cartas?
- É, as cartas que você mandou da Itália, da Grécia...
- Cartas?
- Jacinto vasculhou a memória, Cartas... cartas...
- Ah!, as cartas?! Elas... chegaram?!
- Claro que chegaram! Foi um pandemônio! A Laura exibia pra todo mundo... Acho que Cataguases inteira comentou...
- Chegaram... Que coisa... Eu... Eu escrevi cinco cartas, entreguei pra um sujeito que conheci aqui no porto, um marinheiro... Pedi pra ele postar onde passasse. Uma brincadeira... Nunca ia imaginar... uma molecagem...
- Molecagem...
- Eu era bobo... queria... aparecer... me destacar... depois fiquei com medo de voltar e vocês descobrirem que era tudo mentira... que eu não tinha conseguido engajar na Marinha nada... uma vergonha... fui adiando, adiando... os anos passaram... nunca pensei... que coisa... (RUFFATO, 2008, p. 86)

Como se vê no diálogo travado entre eles, as cartas possuem significados diferentes na vida desses dois sujeitos. Enquanto Jacinto teve de puxar pela memória para lembrar daquela “molecagem” – o que sugere um fato sem importância, assim como também pode ter sido de pouca significância seu namoro com Laura –, Aílton jamais conseguira se livrar de um passado constituído por um amor não correspondido, pelo sentimento de inferioridade nutrido em virtude de ter sido “trocado” por um marinheiro que viajava pelo mundo e escrevia cartas de todos os lugares por onde passava. A descoberta da inexistência das viagens e das cartas forjadas equivale à descoberta de Aílton ter se alimentado e sofrido com um passado fictício, de ter convivido por muito tempo com uma dor desnecessária, de ter pautado sua vida a partir de uma “molecagem” e de ter sofrido uma doença que talvez pudesse ter sido curada antes. Após a revelação do fato, Aílton espedaça os óculos de Jacinto com um soco como forma de expressar sua raiva e vai embora.

Esse desmoronamento da identidade de Aílton nos remete a Bauman (2005, p. 33), quando aponta que os habitantes do mundo líquido-moderno estão em constante construção de suas identidades que são móveis e voláteis. Se, por um lado, isso pode parecer negativo em função das constantes perdas de referências a que o sujeito moderno está exposto com frequência, por outro, é confortante pensar que sempre há, ao alcance dos indivíduos,

identidades novas ainda inexploradas e não experimentadas. A partir da descoberta sobre a mentira sustentada durante anos por Jacinto, Aílton tem de se reorganizar, precisa se reinventar. Uma das formas encontradas por esse sujeito migrante que habitara durante anos o Rio de Janeiro, sem se identificar com a cidade, com alguém ou com qualquer tipo de grupo, foi escrever uma carta a Laura para revelar o seu amor e ódio eternos. Assim, entre bebida e cigarro, sozinho naquele quarto de hotel, ele remonta o passado e simultaneamente a tal processo o texto é construído.

A propósito, Benjamin (2012, p. 251) entende que vale a pena retomar os fatos passados para preenchê-los de “tempo de agora”, ou seja, é importante aproximar-se de “um objeto histórico somente quando ele o confronta enquanto mônada”. Isso significa dizer que há, a partir do tempo presente, uma oportunidade de refazer a história do tempo passado, processo que supostamente esteja sendo vivenciado pela personagem representada em “Carta a uma jovem senhora”. Entretanto, como é comum na narrativa de Ruffato, o autor prepara um final ambíguo. O narrador relata que Aílton interrompe a carta e sai repentinamente do quarto em busca de um telefone, sugerindo ter algo urgente para falar com alguém. Não tendo aparelho disponível na recepção, impossibilitado de sair para fora do hotel devido aos perigos da rua, ele volta ao quarto, relê a carta, amassa-a e rasga-a em pedaços, assim como faz pedacinhos do papel em que conservava o endereço e o número do telefone de Laura. O final é ambíguo porque, ao mesmo tempo em que podemos pensar que o protagonista, com esse gesto, conseguira finalmente romper com seu passado, aceitar um encontro consigo mesmo, refazer sua identidade e inaugurar uma nova fase em sua vida, também podemos pensar que, pelo fato de não ter concluído a carta enviada a Laura, mesmo se conseguir um outro emprego ou ir morar em um novo lugar, esse passado vai continuar lhe atormentando.

O viés do *trabalho*, aliás, é um motivo importante no romance de um autor que decidiu representar, na literatura, o trabalhador brasileiro. Em *Inferno provisório*, são representados tanto os trabalhadores como as transformações das profissões ocorridas em um país ao longo de seu processo de modernização e urbanização. Se, nos primeiros volumes da pentalogia, somos apresentados a cotidianos de trabalhadores do espaço rural como pequenos agricultores e donas de casa e às ocupações recorrentes da cidade industrializada do interior mineiro como as atividades de lavadeira, costureira, prostituta, doceira, biscateiro, dono de armazém, quitandeiro, faxineiro, operários de fábricas; no quarto romance, temos a oportunidade de vivenciar, além dos cotidianos de uma enfermeira e de um caixa de banco desempregado, a história pessoal de sujeitos cataguasenses que aderem ao mundo do crime no Rio de Janeiro, nutridos pelo sonho de conquistarem uma vida mais digna.

A terceira e última história do romance intitula-se “Zezé & Dinim (sombras do triunfo de ontem)”. Ela se constitui em um relato da vida de dois protagonistas nascidos exatamente no mesmo dia e praticamente à mesma hora na mesma Casa de Saúde de Cataguases. O narrador relata simultaneamente as trajetórias de Zezé e de Dinim desde o nascimento, em fevereiro de 1960, até a vida adulta, em novembro de 2001. Para mostrar isso, Ruffato organiza a história em vinte e duas partes escritas ora em duas colunas, quando as narrativas de cada um dos protagonistas ocorre em separado, mas em tempos simultâneos; ora em apenas uma coluna, seja do lado direito ou do lado esquerdo da página, para se referir à história de apenas uma personagem; ora em texto modelo padrão, quando as vidas das personagens se cruzam. Quando a narrativa é organizada em colunas, a do lado esquerdo da página é dedicada ao relato da vida de José Teixeira Pedro – o Zezé – e, na coluna do lado direito, está a narração da vida de Antônio Dionísio da Silva Novais, o Dinim.

O narrador relata na coluna da esquerda que, na ocasião do nascimento de Zezé, seu pai, Matias, estava do lado de fora da Casa de Saúde, porque, “vestido com fralda, talco grudado na barriga acervejada, mamadeira pendendo barbante imundo do pescoço” (RUFFATO, 2008, p. 91), recendendo a álcool, fora impedido pelo soldado de plantão de entrar no local em virtude de ter vindo direto de uma festa de carnaval para ver o filho na maternidade. Já na coluna da direita, encontra-se o relato de Afonso, um homem que, do lado de dentro da maternidade, aguardava ansioso a notícia do nascimento do primeiro filho. Quando uma assistente da Casa vem lhe dar a notícia esperada, a mulher é

atropelada pelo bafafá do lá-de-fora, o soldado de plantão altercado com um pespeguento sujeito alcoolizado, ridiculamente desvestido em sua indumentária de bebê. Médicos e acompanhantes e enfermeiros exaltados expulsaram o energúmeno, que, cambaleante em seu ameaços, exilou-se para debaixo das escuridões dos ficus do estacionamento. (RUFFATO, 2008, p. 91)

Essa informação se encontra na coluna da direita, mas diz respeito a um fato acontecido com o protagonista da coluna da esquerda. Esse é apenas um exemplo de uma narrativa marcada pelas inúmeras imbricações e entrecruzamentos das vidas dessas duas personagens. Conforme conta o narrador na coluna da esquerda, o pai de Zezé havia saído de casa na tarde anterior ao parto de seu primeiro filho e, depois de tomar “umas-e-outras” no botequim do Zé Pinto e entreter-se no jogo de sinuca com os amigos Presidente, Zunga e Zé Bundinha, fora seduzido pelo Capeta para passarem pela Ilha, onde beberam muito e de onde saíram desfilando em um bloco-do-sujo, desembocando em uma Avenida de Cataguases. Um dia antes, entretanto, quando ainda estava jogando sinuca na disputa da “negra” no bar, Matias

fora avisado por dona Zulmira que sua mulher não estava bem e, por isso, o final dessa trajetória carnavalesca foi a chegada – e a expulsão – daquele “energúmeno”, bêbado e fantasiado de bebê, que tentava entrar na maternidade para ver o filho recém-nascido.

Na coluna ao lado, está o registro do outro pai que aguardava ansioso e orgulhoso a chegada do filho. Ao receber a notícia do nascimento de um “meninão”, ilude-se: “peito militar de orgulho, cachoeira despencando ideias, alegria besta, há muito acoitada, arrevesado no trabalho, contramestre na Manufatora, anos emboscando a aviação de um filho, que, altivo, acreditava, não padeceria como ele, encruzilhado, desgostoso, pé-rapado” (RUFFATO, 2008, p. 92). Nesses trechos, temos a tônica que permeia essa narrativa: de um lado, Matias, que pertence ao nicho dos adeptos da jogatina, da cachaça e dos que vivem à beira da miséria; de outro, Afonso, que faz parte do grupo dos operários das fábricas de Cataguases, tem emprego fixo e permite-se sonhar com um futuro melhor para o filho.

Embora pertencentes a famílias não muito diferentes em relação à classe social, essas duas crianças cresceram separadas, criadas cada qual a seu modo em acordo com as condições econômicas e culturais dos pais. Enquanto Zezé cresce em meio à miséria no porão de uma casa no Beco do Zé Pinto, com dores de ouvido, cólicas, vômitos e diarreias, engatinhando sobre retalhos e vendo a mãe “emprenhada” todo ano, Dinim tem casa decente, alimento, roupa, cuidados e carinho. Ao passo que Zezé “berrava desesperado, bracinhos implorando colo, nariz sempre estilando” (RUFFATO, 2008, p. 95), Dinim criava-se mimado, pois vivia “empoleirado nas tias em idade-de-casar que disputavam-lhe à mãe como se em quermesse, entre ais e uis, tchucu-tchucu-tchucos, zu-zu-zu-zus e ne-ne-ne-nês” (RUFFATO, 2008, p. 95). Para Zezé, os barulhos da casa resumiam-se ao som da mãe sempre batendo roupa no tanque, os roncões do pai engasgando-se com o álcool e “irmãozinhos desembarca[ndo] em pencas, ano após ano, umbigos curados, cordões enterrados aos pés da cerca de tábuas que separavam a parede descascada, que nem tinta-d’água aceitava” (RUFFATO, 2008, p. 96).

Moradores de um mesmo bairro da periferia de Cataguases, aos seis anos de idade, as histórias individuais desses dois meninos se cruzam. Ambos passam a frequentar a mesma escola e tornam-se amigos, com “Dinim, indiscutível, [fazendo] seus os sobrepessos de Zezé, a astúcia, a audácia, o atrevimento, o arroubo. Poderiam imolar-se, preciso, um pelo outro” (RUFFATO, 2008, p. 100). Ao passo que, no relato da coluna da direita, o narrador mostra a vida da família de Dinim degradingolando – a mãe perdeu o juízo e foi internada em um hospício, o pai perdeu o emprego na Manufatora, vive de biscates, amigou-se com uma ex-mulher da Ilha, as tias não conseguem dominar a vida de Dinim –, na coluna da esquerda, há



uma melhora na condição de Zezé pela migração da família rumo à metrópole, após ter sido enxotada do Beco do Zé Pinto por falta de pagamento do aluguel:

Jurado, a roupa do corpo do Matias escapuliu madrugada adentro, ele mais os vultos inclinados de sete barrigudinhos mais a Nazaré e um berreiro garrado às escadeiras, corrido de dívidas, cachaçada e jogatina, choradeira desgraçada, impôs a muque a autoridade, onde já se viu?, e carreando cagaços e engendrando porvires a prole se arrastou estrada afora, recusando ônibus e asfalto, adotando o a-pique dos morros em deslebrados caminhos do-onça. [...] Zezé [...] pensava indagar, Pai, por quê? Pai, pra onde?, mas a mudez bovina das gentes – nem o de-colo tugia – indicava-lhe a rispidez da hora. Refugiou-se, então, na severa solidão de seus quase doze anos. (RUFFATO, 2008, p. 110-111)

Não se sabe como, pois o narrador não informa, mas o fato é que essa família miserável formada por Nazaré, Matias e uma prole numerosa chegou e se estabeleceu no Bairro da Cacuia, Ilha do Governador, no Rio de Janeiro:

O pai, ajudando na construção da maior ponte do mundo. [...]. Matias madrugava, marmitta conchegada na bolsa, **Criou juízo, graças ao Nosso Senhor Jesus Cristo!**, retornava noitinha feita, esfrangalhado, zonzinho, sono e canseira, **Melhor coisa ter saído de lá [...]. Males que vêm pra bem.** (RUFFATO, 2008, p. 113)

Dono de uma vida mais digna do que a que levava no Beco do Zé Pinto, Zezé cresce fazendo biscates para “vovós, empregadas e dos-lares”, diverte-se em peladas e mergulhos nas praias da Bica e da Engenhoca, se enturma, brincando o carnaval na escola de samba União da Ilha. Enquanto Zezé conhece melhores alternativas para sua vida, do outro lado, o relato sobre a trajetória de Dinim informa que ele passa a morar com o pai e a madrasta na Vila Resende – “Uma perda, desesperavam-se as tias” (RUFFATO, 2008, p. 111) –, “arrasta” a quinta série curso noturno e instrui-se “no que não presta, velhacaria de cigarro, semvergonheira de mulher, lambança de cachaça, sujidade e futricas” (RUFFATO, 2008, p. 112). Embora rodeado por conselhos, brigas, castigos, punições e imposições do pai, das tias e da madrasta,

o maroto escangalha carteiras e salta o muro e passa a mão na bunda das colegas e enfia o dedo no cu dos colegas e, hominho, beberica cerveja e cachaça e estraga cigarro ordinário e briga e aguarda, insolente, o desaforado, Vem!, vem!, e marcha, invocado, para a perdição, entregam-se as tias; para a macheza, ufana-se o pai; para o predestinado, profetiza a madrasta: rataplã, plã, plã! (RUFFATO, 2008, p. 113)

No ano de 1977, inicia a degradação econômica da família de Zezé. Após o término da ponte Rio-Niterói, Matias viveu biscateando pela redondeza por indicação do engenheiro chefe da empreiteira, mas, quando este foi embora, o pai de Zezé não conseguiu mais

arrumar-se sozinho e, não aceitando qualquer tipo de trabalho, passava os dias em frente à televisão até entregar-se novamente para o álcool. Seguidamente, Nazaré investia na tentativa de convencer o marido a voltarem para Minas: “Lá tem os parentes, as raízes...” (RUFFATO, 2008, p. 130). A essa possibilidade Matias, ou o narrador, ou os dois – o texto não deixa claro – reagem com veemência: “Ah, isso sim, insuportável” (RUFFATO, 2008, p. 130), transparecendo que o ato de retornar à terra natal seria sinônimo de derrota. Porém, depois de terem sido despejados da casa – “até-que-boa” – onde moravam, mudam-se para o Morro do Dendê e, após a morte do pai “vencido pela cachaça” e enterrado no cemitério da Cacua, a mãe resolve retornar a Cataguases com o “saldo da família” formada por ela, Sandra, Maura e Junim. Zezé ficaria no barraco alugado na metrópole; a Nádia havia sumido com um sujeito do Morro da Pixuna sem dar notícias; Evelina, que trabalhava como babá em um condomínio em São Conrado, trocou de emprego e desapareceu; Beatriz fora reconhecida pela mãe em uma gaveta de geladeira no IML alguns anos antes da morte do pai.

Zezé optara por ficar morando na metrópole pois já estava acostumado a fazer de tudo um pouco. Trabalhara na função de porteiro noturno, ajudante de serviços gerais, lavador e guardador de carros, vendedor de picolé, de empadinha, de milho e de camarão no Leme. Trabalhador assíduo, mas sempre com problemas para saldar as despesas cotidianas, o rapaz era frequentemente assediado por Zelão, que tentava seduzi-lo para o mundo do crime e, embora com aluguel atrasado, pouca comida e roupas doadas pela assistência, ainda assim resistia. No entanto,

Às vezes enfezava-se, desentendendo-se, vontade de aceitar o três-oitão e perder-se por aí justicando, o olhar de desprezo do filhinho-de-papai, bum!, o chute de humilhação do bacana do prédio um-por-andar, bum!, o arrepio de nojo das garotas bronzeadas que passam o dia de bunda para cima na praia, bum!, a arrogância das madames de cabelo pintado, bum! o desdém dos carros dos ricos da Zona Sul, bum! E distribuía filipetas de restaurantes em Copacabana em troca de uns poucos caraminguás. (RUFFATO, 2008, p. 141)

Ao mesmo tempo em que a construção da cena do fragmento citado é capaz de denunciar a desigualdade social, ela também nos lembra um conto bastante conhecido de Rubem Fonseca, intitulado “O cobrador”. Porém, diferente da personagem do texto fonsequiano, que sai por aí atirando em todo mundo para se cobrar de uma sociedade injusta que lhe deve, a personagem do texto de Ruffato, após o ímpeto de revolta por perceber sua condição social diferente daqueles com quem convivia, revela-se um sujeito conformado e adaptado à sociedade em que vive, aceitando as mais variadas atividades que consegue para sobreviver, sem sucumbir ao mundo do crime.

As duas personagens que nasceram juntas, cresceram separadas, juntarem-se na infância, separaram-se na adolescência, irão unir suas histórias novamente durante a fase adulta. Enquanto Zezé adapta-se a empregos informais e subempregos no Rio de Janeiro, Dinim arranja-se como pode em Cataguases. Sem ter apostado na migração, Dinim casa com Vilma e trabalha como motorista, em cujo ofício está inclusa a tarefa de transportar cargas de cachaça sem nota para o patrão distribuí-la pelos botequins da cidade. Foi pego pela fiscalização, preso em Muriaé e, após o patrão ter “retirado a queixa” contra seu próprio motorista, Dinim é liberto e torna-se um desempregado. Sem alternativas à vista, com o orgulho ferido pelo fato de a família da mulher ter de sustentar o casal, o rapaz aceita um trabalho ilegal: “Entendeu, cara?, deixo o material locado na sua casa, quando precisar, falo, vou lá, pego, sua mulher nem precisa saber, sacou? Fica entre a gente. Tudo bem? Conversados?” (RUFFATO, 2008, p. 141). Torna-se assim um traficante que em pouco tempo é descoberto pela polícia em uma batida realizada em sua casa e preso juntamente com Vilma.

Ao saber da prisão do amigo, depois de alguns anos, Zezé resolve visitar Dinim e, em frente à Cadeia Pública de Muriaé, enquanto aguarda o horário de visitas, as lembranças do passado se misturam à consciência do tempo presente: “O que tornara? Um zero! De bico, da mão para a boca, vivia, no antro da bandidagem sem ser, para a polícia, marginal, leproso na hora de tentar colocação: Morro do Dendê?!... O mínimo auferido expendia em socorro à mãe [...]” (RUFFATO, 2008, p. 145). Nas primeiras visitas, Zezé se mostrava um pouco desconfiado: “Suspeitoso, de-começo não queria se sujar com aqueles tipos, sabe lá que histórias ocultavam por detrás das lamentações domingueiras!, mas pouco-a-pouco aprendera a entender-se com eles” (RUFFATO, 2008, p. 147). Entretanto, após algumas visitas, ele aceita pensar na possibilidade de assumir uma nova identidade: “o tempo esclareceu-o que, se desejavam, mal algum havia em empurrar para a cela miasmos de maconha contrabandeadas na meia, sacolés de cocaína na cueca” (RUFFATO, 2008, p. 147). Depois de estreitar na nova profissão de traficante, Zezé passa a visitar o amigo mensalmente na cadeia, realizando as atividades que a nova ocupação demanda. Ele, que sempre relutara frente às investidas de Zelão no Rio, aceita a nova função em virtude das necessidades financeiras do momento.

Os fragmentos lembrados por Zezé durante a narrativa nos permitem montar a sua história pessoal cuja trajetória inclui uma vida precária que contabiliza a ascensão da miséria para a pobreza, o esfacelamento da família, a humilhação na terra natal pela condição social inferior, o vexame na metrópole pela falta de qualificação, a doença e a subsequente morte da mãe enterrada no cemitério municipal. Por sua vez, Dinim é torturado pelos pensamentos noturnos: “Toda noite eu não consigo dormir... Na minha cabeça fica martelando que eu tomei

o caminho errado, que eu desviei em algum lugar... E que não tem mais jeito... E que eu estou fodido... E que todo mundo que fica perto de mim se fode...” (RUFFATO, 2008, p. 151). Esse rol de problemas o leva a uma conclusão: “Pra nós não tem saída, cara, não tem...” (RUFFATO, 2008, p. 151), premissa que se confirma ao final da narrativa, quando os dois amigos iludidos com uma alternativa de resolver a vida aceitam fazer parte de uma quadrilha de sequestradores desbaratada no Rio de Janeiro.

Zezé inicialmente relutou ao convite, mas o argumento de Dinim de que esta seria a chance da redenção deles, pois poderiam pegar o dinheiro e sumir, casar, ter filhos, um lar, família, etc., convence aquele homem de quarenta anos, cansado de fazer de tudo um pouco sem ter estabilidade alguma e sem se reconhecer em lugar algum. Na última parte do texto, o narrador ocupa-se do ponto de vista de Dinim que, encarcerado na Penitenciária de Neves, remonta seu passado, o qual inclui a morte de Zezé no sequestro mal sucedido. O protagonista se surpreende porque, de repente, ele, que nunca conseguira se lembrar de nada – diferente de Zezé, que sempre se lembrava de tudo –, também começa a ter lembranças. Ouvindo a chuva lá fora, ele rememora a ocasião de uma enchente em Cataguases, quando morava no Beco do Zé Pinto, circunstância em que entrou água em várias casas, as famílias perderam roupas e mantimentos e,

Dois dias se esconderam na varanda do Zé Pinto, puro maravilhamento! A comida faziam-na todos juntos, ajuntados num improvisado fogareiro, com o que sobrara, arroz, feijão, angu, um-nada de carne. Dormir, acomodavam-se amontoados, as mulheres num canto, os homens, cachaça e cigarro e conversa-fiada, em-torno a um fogueirinha, as crianças libertas soltas voejando país-da-infância afora. (RUFFATO, 2008, p. 153)

Zezé, morto em um sequestro, e Dinim, encarcerado na metrópole, são representações de anônimos da nação que engrossam a massa do “refugio humano” brasileiro formado pelos exilados em sua terra natal. Esses excluídos em terras nacionais perdem aos poucos suas referências passadas, não possuem sonhos no presente e se afastam cada vez mais das chances de um futuro. Ironicamente, os sentimento positivos que brotam das lembranças daquele sujeito preso longe de sua terra natal dizem respeito a um tempo de dificuldades, trazendo à baila novamente um assunto recorrente na narrativa de Ruffato: um tempo passado, constituído por miséria econômica e social, com precárias condições de moradia, é lembrado com saudade pelo protagonista. Disso surge o questionamento: se a personagem em questão parece situar-se mais confortavelmente em um passado de miséria e de precariedade, o que há nesse presente que ela repele? No caso de Dinim, a resposta é simples, pois obviamente ele não gostaria de estar detido em um prisão; mas, e nos momentos em que vivia em liberdade, por

que essa personagem afirmava, convicto “Pra nós não tem saída, cara, não tem...”, sugerindo que para sujeitos como ele e seu amigo não havia alternativas?

Conforme análise de Márcia Carrano Castro (2011), as personagens de Ruffato, em geral, parecem não ter livre arbítrio e por isso são levadas ao alcoolismo, crime e suicídio, ou seja, à destruição por causa da injustiça social. Para Castro (2011, p. 162), “assim também acontece com Zezé e Dinim, mas o vício do álcool não está entre suas mazelas. Eles vão decaindo por falta de um estrutura afetivo familiar que os sustente e também por dificuldade de se inserirem no sistema produtivo, ou seja, falta-lhes chance de serem melhores”. Podemos pensar nisso a partir da premissa de Bauman (2008), para quem vivemos na era da liberdade e da oportunidade de escolhas, mesmo que elas venham com o preço da dúvida e da incerteza. Bauman (2008, p. 79), entretanto, esclarece que “quanto menos posso fazer e quanto menos posso querer (ou seja, quanto mais limitadas são minhas escolhas) mais diretos são os ‘fatos da vida’” e, no contraponto, quanto mais se têm alternativas de escolhas, “menos óbvios e forçados parecem os sinais vindo do mundo real aqui e agora”.

Fica claro, a partir dessas considerações, que, se há possibilidades de escolhas para o sujeito moderno, essa liberdade não pertence a todos os indivíduos. Devido a questões sociais, econômicas, políticas ou culturais, nem todos conseguem ter o direito de realizar escolhas, considerando seus sonhos, suas vontades ou até mesmo suas necessidades mais imediatas. No caso do Brasil, uma parcela significativa da população como Zezé e Dinim não possui tal direito e precisa se conformar com o lugar que lhe cabe na esfera social e a ele se adaptar, procurando os melhores meios ou os meios menos penosos para a sua sobrevivência. A narrativa em questão mostra um pouco disso. O grau de liberdade e o leque de oportunidades apresentadas às personagens das histórias analisadas são bastante restritos, e a realização de seus desejos está, de certa forma, atrelada ao destino sobre o qual, nos parece, para elas, não é possível nenhum tipo de controle.

As três narrativas de *O livro das impossibilidades* possuem construções literárias capazes de mostrar que os deslocamentos da população brasileira para as metrópoles não se constituem em um processo estritamente demográfico, pois, conforme avalia Fausto Brito (2006), é a própria sociedade que se torna cada vez mais urbana, com a urbe sendo a responsável por instaurar novos padrões de relações sociais. O crescimento das cidades, o grande fluxo migratório e o período socioeconômico brasileiro nas últimas décadas do século XX acarretaram em mudanças também de ordem subjetiva, pois a constância de deslocamentos geográficos necessários para a ascensão econômica, social ou até mesmo para a sobrevivência desses sujeitos implica importantes mutações identitárias. Em geral ainda

jovens, os habitantes de camadas sociais mais desfavorecidas do país têm a necessidade de deixar a família e o lugar onde nasceram e partem em busca de um emprego para seu sustento. Isso gera um primeiro problema: o esfacelamento familiar. Ademais, por terem de trocar um lugar conhecido por outro desconhecido, perdem as referências, tendo de se adaptarem frente às novas regras sociais e culturais que surgem e se alteram no(s) novo(s) espaço(s) que passam a ocupar. Isso significa que precisam se reinventar a todo momento, confirmando a ideia de que deslocamentos territoriais levam a deslocamentos identitários.

Benjamin (2012) requeria que a voz dos vencidos também fosse escutada, formando uma espécie de história às avessas. Ruffato coaduna-se com essa concepção de história benjaminiana e assume a tarefa de “escovar a história a contrapelo” ao organizar um painel romanesco do ponto de vista dos anônimos da história oficial, a fim de ilustrar a problemática do migrante desde seus deslocamentos geográficos até seus deslocamentos da ordem do sujeito. Sob tal ótica, tanto o quarto volume da saga é representativo quando o assunto é conhecer o lado perverso da metrópole da perspectiva de sujeitos migrantes que sonham com as possibilidades da urbe e para lá se encaminham na tentativa da realização de seus desejos, como o romance de encerramento do projeto literário vai nos permitir uma maior aproximação do drama desses migrantes moradores da urbe.

### **3.5 O drama do sujeito migrante em *Domingos sem Deus*: o (não)pertencimento e o (des)enraizamento**

No primeiro volume de *Inferno provisório*, todas as narrativas estão ligadas ao espaço agrário, marcado não apenas pelos traços geográficos como também pela mentalidade arcaica e pelo sistema patriarcal, com a preponderância da violência como símbolo de poder hierárquico e proeminência do poder masculino, dando mostras da desigualdade de gêneros. As marcas de ruptura com o espaço rural se manifestam pela dissolução dos espaços privados, pelo esfacelamento da família e pelo esgarçamento do trabalho agrário, fatores que promovem a intensificação do movimento em direção às cidades. No segundo romance da série, as personagens estão alocadas em espaço urbano localizado às margens da cidade de Cataguases e boa parte delas sonha em migrar para a metrópole. Aos resquícios daquela cultura agrária somam-se as novas marcas originadas do fenômeno da urbanização, as quais podem ser percebidas tanto na dinâmica social estabelecida no espaço do Beco do Zé Pinto quanto na necessidade de estar sempre em movimento rumo a lugares de trabalho, lógica imposta pelo

mundo capitalista e pelo momento histórico em que o Brasil se encontrava durante o processo de modernização nacional.

No terceiro volume da saga, Ruffato se dedica a representar os trabalhadores anônimos da história do Brasil que, por não quererem ou não poderem arriscar-se na migração para as grandes cidades, permanecem em Cataguases, formando um contingente à margem do projeto da modernização do país. Eles não têm oportunidades de participar ativamente do processo e tornam-se os sobreviventes das margens ou o “refugio humano” principalmente em razão de não possuírem a qualificação necessária para ocuparem posições melhores do que aquelas em que aparecem representados. Já no quarto romance da pentalogia, Ruffato discorre sobre histórias de sujeitos trabalhadores que conseguem lugares nas metrópoles, mas descobrem que, juntamente com os empregos e com a paisagem cosmopolita, a urbe também reserva, para receber os migrantes que apostam nos deslocamentos geográficos, as possibilidades da exclusão, da solidão e da consciência de ser um desenraizado em seu próprio país.

Por fim, o quinto e último volume da pentalogia é exemplar para pensarmos sobre o drama desses migrantes que se ressentem pela certeza do não pertencimento no lugar onde se encontram no tempo presente. Mesmo que procurem de várias formas sua ambientação no espaço ocupado no instante de agora, ainda assim se sentem incomodados por uma falta, por uma ausência, a qual pode ser entendida como a necessidade de uma raiz, de uma origem, de uma história, enfim. O romance *Domingos sem Deus* (2011) contempla narrativas de sujeitos que partem e não voltam às origens, mas gostariam de ter para onde retornar; dos que não sabem mais a que local pertencem, pois não se identificam com mais ninguém ou com lugar algum; dos que se deslocam constantemente de um espaço a outro e tentam a ele se adaptar; dos que se refugiam no entre lugar; e ainda daqueles que migram e desejam esquecer para sempre a origem. As cidades de Cataguases, São Paulo e Rio de Janeiro da entrada do século XXI são os espaços por onde transitam tanto personagens melancólicas arraigadas ao passado, como aquelas que demonstram o desejo de se ambientar aos novos espaços, aderir à nova cultura e poder transformar-se no *Outro*. As narrativas “Mirim”, “Sem remédio”, “Trens”, “Sorte teve a Sandra”, “Milagres” e “Outra fábula” são propícias para nos fazerem pensar que, se é ponto de convergência o fato de deslocamentos humanos no espaço geográfico alterarem identidades individuais, as formas como os migrantes lidam com a sua ambientação ao novo não são idênticas e podem ter variadas implicações.

Conforme Pierre Ouellet (2013), vivemos em um mundo onde as populações e os indivíduos possuem cada vez menos estabilidade, pois, por diversas razões, o homem vive, cada vez mais, em constantes deslocamentos. Para Ouellet (2013, p. 145), os lugares de

habitação do homem não são mais fixos nem protegidos, ele não tem mais um lugar próprio onde se sinta em casa, algo que o leva à sensação constante de desabrigado, já que “não há mais casa em que ele possa alojar sua ideia de homem nem sua própria pessoa, desalojada em toda parte”. O autor quebequense se vale do termo latino *migrare*, o qual designa simultaneamente “mudança de lugar” ou o “transporte de um lugar a outro” e o próprio ato de “infringir” ou “transgredir”, para explicar que o fenômeno da migrância “é uma passagem ao *outro*, um movimento progressivo do Um em *direção ao* Outro, que infringe as leis do próprio, transpõe as fronteiras da propriedade ou da individualidade, para ir além, sempre, do lugar de onde se vem e de onde se extrai a identidade” (OUELLET, 2013, p. 152). Esse movimento permite que o sujeito se desfaça do laço imaginário e o reate cada vez em um novo destino, quando surge “um *outro* tornar-se que também é um tornar-se *outro*” (OUELLET, 2013, p. 152-153).

Esse conceito nos remete a reflexões mais aprofundadas sobre o processo migratório porque sugere que deslocamentos de ordem geográfica permitem e ao mesmo tempo exigem mudanças da identidade pessoal. Ou seja, sujeitos migrantes estão suscetíveis não só às transformações territoriais, mas sentem também as mudanças no plano da subjetividade e da cultura. Igualmente preocupado com a construção de identidades desses sujeitos que se movimentam pelos mais variados lugares do globo, Éric Landowski (1997) aponta em seu estudo que toda construção identitária passa por um processo de localização no mundo:

Semioticamente falando, isso já está claro, não há espaço-tempo como referente puro ou como objeto de estudo dado *a priori*. Existem apenas sujeitos que, através das modalidades variáveis da apreensão de seu “aqui-agora”, constroem as condições de sua relação consigo mesmos, como “eu”. Desse ponto de vista, toda construção identitária, toda “busca de si mesmo” passa por um processo de localização no mundo. (LANDOWSKI *apud* PATERSON, 2015, p. 180)

Conforme Landowski, para o sujeito migrante, a transformação identitária depende de sua relação com o tempo e com o espaço, o que pressupõe o entendimento de que esse espaço-tempo não existe como uma dimensão exterior ao indivíduo, pois a noção de espacialização e temporalização condiciona toda forma de apreensão desse ser no mundo. Na esteira de Landowski, a canadense Janet Paterson (2015, p. 180) aponta os procedimentos de *espacialização* e de *temporalização* como determinantes para uma boa parte da construção identitária dos sujeitos e para o processo de “busca de si mesmo”. Paterson (2015) leva em



conta tal premissa quando analisa o fenômeno da escritura migrante<sup>31</sup>, complementando que, se toda construção identitária passa efetivamente por um processo de localização do mundo, a apreensão do espaço e do tempo é uma operação que envolve o regime identitário do sujeito e permite sua construção, reconstrução e transformação.

Por outra instância, Tzvetan Todorov (1999), em *O homem desenraizado*, compartilha sua experiência de ter saído de seu país natal – voluntariamente, é bom que se diga –, relatando seu deslocamento da Bulgária para viver na França. Ele atribui um sentido positivo a essa vivência sem deixar de reconhecer que tal processo também se mostra doloroso:

O homem desenraizado, arrancado de seu meio, de seu país, sofre em um primeiro momento: é muito mais agradável viver entre os seus. No entanto, ele pode tirar proveito de sua experiência. Aprende a não mais confundir o real com o ideal, nem a cultura com a natureza: não é porque os indivíduos se conduzem de forma diferente que deixam de ser humanos. Às vezes ele fecha-se em um ressentimento, nascido do desprezo ou da hostilidade dos anfitriões. Mas, se consegue superá-lo, descobre a curiosidade e aprende a tolerância. (TODOROV, 1999, p. 27)

De acordo com o autor búlgaro, o homem desenraizado pode aprender com o diferente e, se esse indivíduo fora de seu lugar conseguir superar o ressentimento surgido do contato com o estranho, pode descobrir a existência do *outro* e aprender o significado da tolerância. Na concepção de Todorov (1999, p. 24-25), em um processo de desenraizamento, ocorre inicialmente a *desculturação*, a qual é compreendida por ele como a degradação da cultura de origem. Esse momento “lamentável” pode ser compensado pela *aculturação*, reconhecida como a aquisição progressiva de uma nova cultura, processo do qual todo ser humano é capaz. Nesse sentido, fica claro que não podemos nos libertar jamais de certos traços decididos pela genética no que tange à configuração individual do corpo, mas o indivíduo pode e consegue assimilar traços de uma nova cultura que não a sua de origem. Há ainda, segundo Todorov, uma outra possibilidade: no lugar de um ser humano perder totalmente a cultura original para apenas dar lugar a outra totalmente nova, pode acontecer de ele adquirir um novo código para unir-se ao primeiro sem que o velho tenha desaparecido. A esse processo de aquisição sem perda ele denomina *transculturação*. Assim, conforme indica a experiência de Todorov (1999, p. 26), é possível viver como um estrangeiro na própria casa, da mesma forma que é possível sentir-se em casa no estrangeiro.

---

<sup>31</sup> Paterson (2015, p. 181) esclarece que tal fenômeno se refere a textos escritos por imigrantes que relatam sua experiência de migração e sua vida no país de acolhida. Seu estudo se dá em torno da representação do sujeito no campo literário francófono no Canadá, Quebec e França.

Tomando por base tais conceitos teóricos que aludem a deslocamentos de ordem cultural e identitária sofridos por sujeitos deslocados territorialmente, podemos pensar nos processos de (não)pertencimento e de (des)enraizamento sofridos pelos sujeitos migrantes, cujos dramas são representados em *Domingos sem Deus*. A primeira narrativa intitula-se “Mirim” e nela o protagonista Valdomiro é apresentado pelo narrador como um sujeito velho, aposentado, sem família e morador da região metropolitana. Ele é um migrante que realizou o tradicional percurso dos migrantes mineiros vindos da Zona da Mata para fixar-se na região metropolitana de São Paulo. A técnica usada por Ruffato para montar a narrativa é partir de um momento presente – um homem de idade avançada, aposentado, solitário morador da urbe, reunido com outros velhos no Centro de Recreação do Idoso em Diadema – para evocar um passado. É nesse outro espaço-temporal que conhecemos a origem de Valdomiro, a composição familiar formada pelos pais e quatro filhos e suas condições de moradia:

Moravam numa casa cai-não-cai, barro socada em varas de bambu, sapé, chão de terra-batida encerada com bosta de boi, as meninas enfiadas num cômodo, o pai e o menino no outro, o fogão-de-lenha fumaçando pratos e canecas esmaltados na cozinha, o Coração de Jesus resguardando a salinha nua de cadeiras. Não era a Roça ainda, pois que esta começava para além da fazenda do seu Maneco Linhares, mas cidade também não, ermo cujo vizinho mais perto não o alcançaram os gritos desatinados da mãe, em uma tarde submersa o antes. (RUFFATO, 2011, p. 16)

O segmento destacado possui elementos que nos remetem a um dos contextos predominantes do universo ficcional de *Inferno provisório* como um todo: o ambiente rural em que moram inúmeras personagens geralmente pertencentes a famílias numerosas – a de Valdomiro é pequena porque a mãe morrera no último parto – e acostumadas a uma situação de pobreza econômica, social e cultural. Tal cenário surge pelas memórias do protagonista – um homem idoso, convém repetir – que também já transferira para o campo da memória um sonho que ficou em suspenso: “breve esperança de ajuntar dinheiro e candejar os sonhos dos irmãos a uma vida melhor, casa de tijolo-e-laje e comida farta, roupa domingueira e cabeça levantada” (RUFFATO, 2011, p. 16). Valdomiro nutria o desejo de voltar para Rodeiro e mostrar que conseguira “ser alguém na vida” e “se dar bem” na metrópole:

voltava em Rodeiro, o povo arrodando ele, roupa de cidade grande, Mas não é que é o Mirim?! Danado, esse menino! Levava presentes para os irmãos, para os sobrinhos, do jeito que é bobo os olhos do pai encheriam de água [...]. Esse meu filho! E pagaria cachaça pra um, cerveja pro outro, encheria as mãos de balas, papai-noel para a criançada pé-no-chão [...]. Meu deus, o Mirim do Tatão Ribeiro... quem diria... É... assentou em São Paulo... Quem vê ele assim, todo enricado, nem imagina... (RUFFATO, 2011, p. 18)

Valdomiro, entretanto, não voltou para a terra de origem para ser apontado por todos como um exemplo de quem teria “enricado” na cidade grande e se transformado em “alguém na vida”. Um ano por falta de dinheiro, outro por falta de coragem, outros ainda por ter plantões e horas extras a cumprir, com as férias normalmente vendidas, o tempo passou e o protagonista não sentiu o sabor de ser reconhecido como alguém que triunfou. Assim como em outras narrativas do romance, nessa também está representada a tradicional trajetória do esfacelamento familiar e do desenraizamento: mãe morta, irmãos espalhados, raras visitas ao pai e aos parentes, ausência de cartas e telefonemas até o rompimento total com a origem.

O afastamento com a terra natal acontece de forma gradual até ocorrer a ruptura quando a personagem realiza uma visita à mãe no cemitério<sup>32</sup> e encontra apenas mato no ponto onde tinha certeza de ser o local em que a genitora havia sido enterrada. O protagonista demonstra sua perturbação com o desaparecimento do sinal físico da origem, sendo, inclusive, consolado pelo coveiro que lhe informava ser normal acontecer esse tipo de coisa. Ou seja, era comum, segundo o coveiro, as pessoas procurarem e não encontrarem os sinais físicos do fim da vida de seus antepassados, o que significaria, para os vivos, o desaparecimento de suas raízes, de sua história.

O fato de não encontrar o lugar onde estariam seus antepassados – o que lhe permitiria a certeza da existência de um passado – causa-lhe a sensação de não pertencer a lugar nenhum, pois não possui uma raiz, não tem algo com que possa se identificar, não tem uma história para compartilhar. Como em outras narrativas do romance, nessa também assistimos à tradicional trajetória do esfacelamento familiar e do desenraizamento: mãe morta, irmãos espalhados, raras visitas ao pai e aos parentes, ausência de cartas e telefonemas até a ruptura total com a origem. Não conformado com tal situação, esse migrante, velho e solitário morador da metrópole, adota como prova da existência de um passado uma foto sua tirada na infância:

Perguntassem – e perguntavam – ao seu Valdomiro, o momento mais arco-de-triunfo da sua vida, ele, a mão paralisada momentaneamente dentro do saquinho de

---

<sup>32</sup> É interessante observar que a imagem do cemitério é recorrente nas histórias de *Inferno provisório*, fato que sugere uma simbologia especial ao lugar. Em geral, a menção a ele é feita durante o enterro de alguma personagem com o narrador listando os nomes dos antepassados já enterrados naquele espaço, numa espécie de reconstituição da história das raízes do sujeito morto como ocorre no enterro de Orlando Spinelli, evento narrado em *Mamma, son tanto felice*. Em outros momentos, a personagem se lamenta por saber que não será enterrada no mesmo cemitério de seus ascendentes, pois mora em lugar distante daquele em que ficaram enterradas suas raízes como acontece com Alzira, a mãe da enfermeira Nelly em *O livro das impossibilidades*. Ou então a personagem se ressentida porque seus descendentes migraram e não serão enterrados junto com os pais e avós na terra de origem, motivo pelo qual se lamenta Dona Marta, em *O mundo inimigo*, a qual sonhava ter um dia reunida toda a família no cemitério de Cataguases.

pedras de víspora, mirando as paredes amarelas do Centro de Recreação do Idoso, responderia, despachado, o dia que tirei retrato para a formatura da quarta série, amplo sorriso rejuvenescendo a carapinha grisalha, única garantia de que existira um dia. (RUFFATO, 2011, p. 20)

Também acometida por uma sensação de não pertencimento, inicia-se a história de Ana Elisa, protagonista de “Sem remédio”. Além do já conhecido trânsito tradicionalmente realizado no espaço geográfico por migrantes cataguasenses, seu deslocamento se dá também em outra dimensão: ela não possui mais laços com a família de origem e está deslocada dentro da família por ela constituída na região metropolitana de São Paulo. A filha de Dona Marta – irmã de Gildo e Gilmar, personagens de *O mundo inimigo* – faz parte da gama de migrantes que, ainda jovens, rumaram para a metrópole na busca de sonhos que incluíam um emprego, algo que lhes proporcionaria tanto acesso ao mundo do consumo quanto reconhecimento social:

Chegada das Minas Gerais pelas mãos do tio, juntou-se aos irmãos, Gildo e Gilmar, numa casinha em Osasco, Jardim Belmonte, ajeitada no sofá-cama da sala, recolhendo-se apenas no depois da novela-das-oito, que a tia assistia e a isso não renunciava, *única diversão que sobra*. Logo vendia, à comissão, lingerie na Rua Teodoro Sampaio, em Pinheiros, função que, se não calhava com seus estudos, escalara o ginásio, combinava com a beleza hoje oculta sob a pele triste. Infeliz de tudo desgostava: viver de-favor com as rabugens da velha manina, desassossego de nem ter onde pentear-se, minúsculo e mofado o único banheiro, a lonjura do lugar, tormento de ônibus lotado em esfregações senvergonhistas. E, então, Nenê. (RUFFATO, 2011, p. 24-25)

Casou-se com Nenê e “bom, como tudo que começa” (RUFFATO, 2011, p. 24), o casamento inicia a sua ruína depois da rotina estabelecida e dos “saldos” deixados pelos rebentos: “Da gravidez da Jô, sobraram oito quilos, da do Alan, nove. Quando, sete anos mais, surpreendeu-a a rapa-do-tacho [...], envergava arroba-e-meia acima da época do casamento. Mas aí, outras as preocupações... Nenê, descobriu, andava com deus-e-o-mundo” (RUFFATO, 2011, p. 26). Sabendo-se traída pelo marido, Ana procurara esconder dos filhos o “enfeitamento” sofrido e tentara, para não perdê-lo, todos os tipos de dietas, simpatias, “corte moderno e alisamento, massagem facial e limpeza de pele, depilação e unha postiça” (RUFFATO, 2011, p. 33), lingerie erótica, ambiente colorido e perfumado.

Foi tudo em vão, e a moradora de Osasco é representada como uma personagem infeliz em seu casamento, computando, em sua história de cinquenta anos de vida, as identidades de ex-moradora de Cataguases, ex-vendedora ambulante, dona de casa, mãe de três filhos, esposa, e, agora, mulher “doente dos nervos”. Ana Elisa tem a sensação de que “se perdeu” dentro da própria história depois de tentar de todas as formas não perder o marido, os

filhos e o consolo de uma rotina pré-estabelecida. Todavia, humilhada pela traição sofrida, ela inaugura uma rotina de brigas domésticas e percebe o casamento arruinar-se. Sem emprego, sem profissão, sem alternativas à vista, sem perspectivas de melhores dias, a mulher se desequilibra emocionalmente e permite o gradual afastamento do marido e dos filhos, tendo cada vez menos chances de consertar aquilo que um dia fora um lar. Único conforto que lhe resta é participar das reuniões na Igreja Universal do Reino de Deus, local onde é chamada de irmã e se sente acolhida. Afora isso, passou a frequentar os cultos, pagar o dízimo e participar da comunidade um dia depois que “longos cabelos como o comprimento da saia ofertaram um exemplar da **Folha Universal** no esbarra-esbarra do Vale do Anhangabaú [...] e à noite, aguardando a Jô chegar da faculdade [...], abriu o jornal e encontrou em histórias paralelas palavras que amenizavam dúvidas” (RUFFATO, 2011, p. 34).

Na narrativa “Trens”, deparamo-nos com a personagem Nica Finetto, realizando um saudoso balanço de sua vida. Ela é representada como uma senhora idosa que se desloca, sozinha, do centro de Cataguases para o bairro periférico onde mora. Os solavancos sentidos no ônibus avivam as memórias da personagem e ela lembra de uma viagem realizada com sua família há muitos anos. De suas memórias surge a imagem dela e das crianças – Fernando, Carlos, Norma e Nelson – percorrendo, de trem, o trajeto entre Cataguases e Diamante. Lá, o cunhado aguardava a família para percorrermos durante mais algum tempo – uns a pé, outros de charrete – a estrada de chão que os levaria ao sítio dos Spinelli localizado na comunidade de Rodeiro, a fim de visitarem Assunta – irmã de Nica – casada com Orlando. Cenas, espaços e personagens já conhecidos do leitor seriam – se houvesse essa tecnologia no livro – alternativas de *links* capazes de, a um simples toque, abrirem outras histórias nesse ou em outros romances da pentalogia, estabelecendo uma espécie de rede textual capaz de compor a história da família Finetto, cuja trajetória nos permite pensar sobre a questão da migração, do não pertencimento e do desenraizamento.

Nica é uma senhora idosa que, na entrada do século XXI, divide com o filho caçula, a nora e três netos uma casa de cinco cômodos em Cataguases. Tanto seus ascendentes – a mãe era imigrante italiana que nunca se adaptara ao Brasil – como seus descendentes – o filho Carlos sai de Cataguases e não se adapta na região metropolitana – ou ela mesma são sujeitos melancólicos que não se sentem bem no tempo presente. A protagonista lembra que, quando jovem, “roía-lhe a saudade da barroca onde se criara, ganhara corpo e feição... o melancólico mugido dos bois, o cheiro de bosta do curral, os domingos de missa em Rodeiro” (RUFFATO, 2011, p. 41). Na velhice, tem consciência de que “a vida desandara em

amarguras. A morte rondava-a esfacelando os seus mas, caprichosamente, preservando-a como uma provação” (RUFFATO, 2011, p. 42).

Em “Sorte teve a Sandra”, o narrador aborda a história da personagem como uma pessoa de sorte por já ter morado no Rio de Janeiro por mais de uma vez. Sandra, irmã de Zezé e filha de Nazaré e Matias, é uma personagem que se adapta bem aos deslocamentos geográficos: ela nasceu em Cataguases, migrou com os pais e os seis irmãos para o Rio de Janeiro e teve de realizar o movimento de retorno à cidade mineira com o que sobrara de sua família: ela, a mãe, uma irmã e um irmão. É bom esclarecermos que as informações sobre o trânsito da personagem foram retiradas de “Zezé e Dinim”, história constituinte do quarto volume da saga. Em *Domingos sem Deus*, a narrativa parte de um tempo em que ela é moradora de Cataguases para narrar o seu passado quando, atraída pelo “cheiro bom de povo rico, acabado de sair do banho” (RUFFATO, 2011, p. 46), exalado por Dona Diana, esposa do doutor Manoel Prata, a jovem de dezesseis anos, sem emprego e com os estudos interrompidos, aceita, mesmo contra a vontade da mãe, o convite da mulher rica para trabalhar como empregada doméstica no Rio de Janeiro. Foi assim que, em uma tarde de domingo, “Princesa, no banco da frente do Santana da Prefeitura Municipal de Cataguases, desembarcou na Praia de Botafogo” (RUFFATO, 2011, p. 46) juntamente com Dona Diana que lhe apresenta os três filhos para quem vai trabalhar: “**Rafael**, vestibulando, **Samuel**, futuro doutor-advogado, **Marcela**, quase-médica, **Meus tesouros!**” (RUFFATO, 2011, p. 46). Sandra igualmente é apresentada, por Dona Diana, ao lugar que passará a ocupar no apartamento: “a minúscula dependência de empregada, escura e embolorada, cama e guarda-roupa imprensados, **Aqui o seu cantinho!**” (RUFFATO, 2011, p. 46).

No mínimo dois pontos merecem destaque nos fragmentos evidenciados. O primeiro deles é o fato de a moça ter sido transportada em um carro oficial, sendo que tal viagem para o Rio de Janeiro é de interesse particular da família Prata. Utilizando uma certa ironia para elaborar uma crítica à moderna sociedade do país, Ruffato aponta para um aspecto cultural bastante arraigado à camada política brasileira: o fato de confundir o público com o privado, utilizando o poder provisório a ela conferido para defender interesses de ordem particular. Outro aspecto que merece nossa atenção diz respeito à forma utilizada pelo autor para se referir e diferenciar os espaços destinados a sujeitos como os filhos dos Prata e a trabalhadores da camada social desprivilegiada como Sandra, filha dos humildes e anônimos Nazaré e Matias. O autor confere destaque aos jovens ricos, “aos **tesouros** da Dona Diana”, grafando seus nomes em negrito; da mesma forma, é usado o negrito no fragmento “**Aqui o**

**seu cantinho**” no sentido de mostrar qual seria o lugar exato da moça pobre naquele apartamento, o que também serve para representar a estrutura hierárquica de nossa sociedade.

Sandra, que quando criança já havia habitado o Morro do Dendê no Rio de Janeiro – isso é uma inferência realizada a partir do agrupamento dessa narrativa com a história “Zezé e Dinim” –, adapta-se bem à nova situação e procura usufruir da parte privilegiada da metrópole. Usa os poucos momentos de folga para frequentar pagodes, local onde conhece Fafá, “mulato empertigado, falante, dengoso, engraçado, cavalheiro” (RUFFATO, 2011, p. 47). Dele nunca mais ouve falar depois de passarem juntos um carnaval e ela engravidar. Grávida, fica sem o emprego. Sem alternativa, faz o movimento de retorno à casa da mãe, que, resignada porque a filha era “motivo de conversalhada da vizinhança, zombaria de toda a cidade, ah, por que permitira ela sair de casa?!” (RUFFATO, 2011, p. 48), acolhe Sandra e assume o neto Kauê. Após a morte da mãe, Sandra deixa o filho de quase oito anos com a irmã mais velha e parte novamente para o Rio de Janeiro a fim de “ocupar o lugar que sabia lhe pertencer” (RUFFATO, 2011, p. 49), perseguindo o sonho de “ser alguém na vida”.

No Rio, faz vários biscates até empregar-se como dançarina de uma boate chique de Ipanema, ocupação que lhe traz rendimentos suficientes a ponto de poder ajudar financeiramente a irmã na criação do filho. Porém, seu envolvimento com Fred – um artista desconhecido que pretendia fazer muito sucesso com o disco que ainda haveria de gravar e de quem engravida – acaba por levar a moça à ruína quando, em um certo dia, ela se vê frente ao “quarto-e-sala subtraído dos eletrodomésticos, das roupas, dos poucos ouros, das muitas bijuterias – as economias do banco saqueadas” (RUFFATO, 2011, p. 50). Percebendo sua impotência em relação à situação, Sandra realiza novo movimento de retorno à terra natal, contando outra vez com a ajuda da irmã. Quando, em Cataguases, descobre que ela e o filho menor estão com Aids, apela para o Dr. Samuel Prata “que, demandando contra a Previdência, acertou encostá-la na Caixa, um salário-mínimo limpo, todo quinto dia útil do mês” (RUFFATO, 2011, p. 51). Sandra, aos olhos dos habitantes do bairro, é vista com admiração, pois tivera coragem de enfrentar a metrópole não aceitando o destino do tanque e da tecelagem reservado à maioria das mulheres da cidade. Ademais, suas conquistas materiais e o salário mínimo fixo – embora percebido em virtude de seu precário estado de saúde – são, aos olhos da vizinhança, uma grande vitória, pois lhe confere uma estabilidade econômica que, do ponto de vista dos vizinhos, a pouca gente pertence.

Na narrativa intitulada “Milagres”, o protagonista é um borracheiro estabelecido nos fundos de um posto de combustível à beira da estrada Rio-Bahia. Ele é representado como um sujeito solitário e alheio – por opção – a qualquer tipo de notícias da família e do lugar de

origem que abandonara há mais de trinta anos. O borracheiro nascido em Rodeiro realiza um serviço para Nilo, um representante comercial que coincidentemente trabalha na região em que o protagonista nascera e se criara. Ao saber de tal coincidência, Cabeludo – assim chamavam o borracheiro – conta ao cliente sobre sua procedência: ele é um Finetto, deixara a roça em Rodeiro para trabalhar no setor moveleiro na cidade de Ubá, se envolvera com uma filha de Dona Maria Bicio, e a moça, grávida, queria que ele assumisse o filho do qual ele tinha dúvidas de ser realmente o pai e, por isso, resolvera fugir, instalando-se no Rio de Janeiro. A partir de então, passa a ser um fugitivo, tendo a impressão de que estava sempre sendo perseguido por alguém nos lugares por que transitava. Com medo de enlouquecer e em busca de um pouco de paz, aloja-se naquela borracharia localizada nos fundos de um posto de combustível na qual, no momento da enunciação, encontra-se com o viajante conhecedor de Rodeiro e fala sobre o assunto pela primeira vez.

A borracharia é o lugar que Cabeludo adotara como o seu trabalho, a sua moradia e a sua companhia, pois é nesse espaço que esse homem solitário se encontra com outros indivíduos, com os quais apenas comunga o fato de falarem em uma mesma língua. Ao ficar sabendo que Nilo é um representante comercial que viaja pela região mineira e conhece muita gente de Rodeiro e Ubá, Cabeludo, finalmente, encontrara alguém com quem pudesse, mesmo que momentaneamente, compartilhar alguma coisa do seu passado: os nomes das cidades, dos lugares, das ruas, os sobrenomes dos moradores conhecidos, as paisagens, enfim, as memórias. Ele se anima: “– Se um dia por acaso encontrar alguém... alguém da família Finetto... é meu parente com certeza... diz que encontrou o Gilsinho, e que ele está bem, e que quem sabe um dia ainda volta... quem sabe...” (RUFFATO, 2011, p. 66-67).

Todavia, logo em seguida, ele reflete melhor e refaz o pedido ao recém conhecido, solicitando que este não comente com ninguém sobre a existência desse Finetto solitário morador daquele lugar. Diante de uma possibilidade de restabelecer contato com suas raízes, de refazer o passado, de reorganizar sua vida e de se reinventar, Gilson Finetto recua, optando por continuar a viver no anonimato, sem qualquer espécie de laço com a origem. Isso implica dizer que, embora sofra com isso, ele abre mão de retomar as raízes por medo de ter de se reconstruir – o que pode ser um processo doloroso – e prefere continuar com a identidade de Cabeludo, vivendo no entre lugar como um sujeito à margem, sem origem, sem memória e sem uma história para contar, ou melhor, que tem um história para contar, mas não tem com quem compartilhá-la.

“Outra fábula” é a narrativa de encerramento do romance e, nela, o foco do narrador repousa sobre Guto, no momento em que esse migrante é mais um “imerso entre os milhares



de calções e camisetas numeradas que, sob um calor de mais de trinta graus, aguardavam impacientes, na tarde do último dia de 2002, em frente ao prédio do Museu de Arte em São Paulo, pela largada da Corrida de São Silvestre” (RUFFATO, 2011, p. 71). Enquanto espera o sinal do início da corrida, o cataguasense radicado em São Paulo – atual companheiro de Milene, ex-marido de Lívia, pai de dois filhos – representado como um adulto de quarenta anos, recomendado pelo médico para ter mais cuidado com sua saúde física, relembra seu passado:

O que era vinte anos atrás? Uma camisa desembarcando, zonzinha, na Rodoviária da Luz, sem amigos ou conhecidos a quem recorrer. E se recuasse trinta anos? Um menino tímido, pasmado, esquadrinhando as ruas de Cataguases, nos braços um tabuleiro de alumínio coberto por um alvo pano-de-prato, pastéis, coxinhas, rissoles, quibes, croquetes e empadinhas que a mãe industriava e que amortizavam as dívidas caseiras, que o pai *autonomista*, como clamava, batendo-cabeça ali e aqui, sempre desendinheirado, ampliava, adquirindo atlas, enciclopédias e dicionários que impingia ao caçula, na esperança de que pelo menos ele não se convertesse em empregado dos Prata, como o mais velho e a menina, para seu desalento. E candeou-o para as cadeiras noturnas do curso de Contabilidade [...] e para um estágio sem remuneração que o pai conquistara junto ao redator-chefe do jornal, doutor Divaldo Sobrinho. (RUFFATO, 2011, p. 74)

O trecho deixa explícito a origem humilde da personagem que trabalhara desde cedo para ajudar a mãe no sustento da casa com a venda dos salgados, estudando à noite e realizando um estágio conquistado pelo pai em forma de favor. O segmento também alude à sina migrante do protagonista que deixa Cataguases e parte rumo a São Paulo, pois era frequentemente motivado pelo pai: “Meu filho, é da roça pra Cataguases e de Cataguases pra São Paulo, São Paulo, sim, é um mundo” (RUFFATO, 2011, p. 90). Um ponto de destaque na história de Guto em relação a outras personagens do romance diz respeito ao fato de ele ter um grau de estudo superior aos demais: estudara contabilidade em Cataguases e, depois, com muita dificuldade, jornalismo em São Paulo. Ao evocar o passado do rapaz, o narrador conta os acontecimentos marcantes desde sua infância e adolescência até a atual fase adulta, narrando inclusive o momento da decisão de ir embora de Cataguases:

Até que a clara luz de um janeiro febril, alastrando-se quarto adentro, espertou o ensopado corpo magro e pálido. Viu então que os picumãs e as teias-de-aranha permaneciam pendurados, estalactíticos, entre os caibros esfumaçados [...]; viu, na parede, ainda úmida, a marca-d’água das infalíveis enchentes de verão; viu a cama irretocavelmente arrumada aguardando ansiosa o cansaço do Lalado, que puxava móveis para a Bahia, esperançoso de adquirir seu próprio caminhão, *com esforço e trabalho*, dali a alguns anos; viu a mesinha, em cuja gaveta cupins insaciáveis devoravam o diploma da escola de Datilografia e Estenografia da Rua do Comércio; viu o guarda-roupa, cujas portas desengonçadas deixavam entrever o desalento das camisas e calças, silenciosamente suspensas nos cabides. O barulho longínquo de um trovão assustou-o [...]. (RUFFATO, 2011, p. 74-75)

O narrador repete várias vezes o verbo “ver” a fim de dar ênfase às coisas que Guto ia, lentamente, percebendo ao seu redor. O recurso da repetição é a forma utilizada na construção do texto para evidenciar o momento do “dar-se conta” da personagem, a qual começa a enxergar o mundo que a cerca, percebendo que, se ficasse morando naquele lugar, cairia na vala comum e acabaria repetindo as histórias dos pais e irmãos:

a mocidade da Júlia esgarçando-se ente os ruidosos teares da Manufatora, o Toninho, ajustador-mecânico na Industrial, economizando para casar, *em breve*, o tempo engolindo entediado as horas, o pai, encanecido, planos estrambóticos debaixo dos braços, colhendo zombarias pela cidade, Raul *Salgado*, debochavam, aludindo aos quitutes que alimentavam a modesta casa no Beira-Rio. (RUFFATO, 2011, p. 75)

Foi a partir de tais percepções que Guto decidiu-se, anunciando: “Mãe, vou embora pra São Paulo”. A notícia surpreendeu Jânua que fritava salgadinhos com uma “comadre, meio-parente, a dona Nica, que ressurgia quando apertavam as encomendas” (RUFFATO, 2011, p. 76). A partir da decisão, ele sai para a rua andando a esmo, observando tudo como se fosse a primeira vez ou também a última, dando a ideia de uma despedida:

Os amigos, os conhecidos, os estranhos, os homens e as mulheres, os rapazes e as moças, os velhos e as velhas, as crianças e os bebês, as árvores copadas, as mudas mirradas, as fábricas de tecidos, as oficinas mecânicas, as bancadas de eletricitistas, as bancas de jornais, as lojas e os armarinhos, os armazéns e as quitandas, as padarias, os abres, os botequins, os carros e os ônibus e os caminhões e as carretas, os gatos, os cachorros, os ficus, as sibipurunas, os salões paroquiais, os salões dos crentes, os salões de cabeleiros, os salões de dança, os prostíbulo, a Prefeitura, os hotéis suspeitos, a Câmara Municipal, os estádios de futebol, os campos de pelada, os centros espíritas, os centro de macumba, o centro, o Rio Pomba, o Rio Meia-Pataca, o córrego Lava-Pés, o córrego Romualdinho, a Ponte Nove, a Ponte Velha, o colégio, o ginásio, os grupo-escolares, a escola de samba, como se a primeira vez, sendo a última. (RUFFATO, 2011, p. 76-77)

O imenso rol listado pelo narrador para descrever a paisagem observada por Guto permite uma espécie de revisão do extenso painel romanesco de *Inferno provisório* que se encerra com essa narrativa. O espaço físico com suas vegetações, rios, animais, transeuntes, meios de transporte, prédios, pontes, locais de comércio, de estudo, de lazer e de oração é o mesmo em todas as histórias que se desenrolam em Cataguases, seja no momento da enunciação narrativa, seja através da memória de personagens moradoras de outros espaços. Há também a reiteração dos indícios do que significaria permanecer na cidade natal e contentar-se com o destino – Toninho economizando para casar em breve, “a Júlia, rodando a praça Rui Barbosa, bateando alguém que pudesse libertá-la daquela sina, daquela escrita

*operária de fábrica*; o Lalado rodando pela Rio-Bahia” (RUFFATO, 2011, p. 77) – ou assumir os riscos do deslocamento. Partir seria aventurar-se no desconhecido e enfrentar o drama de viver a solidão e a estraneidade da metrópole, correndo inclusive o risco de ter de retornar com a cabeça baixa. Guto escolhera a segunda opção e agora lembra sua luta inicial na busca de um emprego em meio à paisagem cosmopolita com:

a sola do sapato desabituada a tanto andar, ziguevagando zonzas entre vozes que apreçoam pedem protestam bradam solicitam impõem pregam abordam seduzem oferecem exigem incentivam mendigam sussurram incitam reprimem bramem vão clamam reclamam proclamam, buzinas buzinas buzinas, roncam motocicletas roncam carros roncam ônibus roncam caminhões roncam carretas helicópteros roncam não há vagas volte outra hora sabe dirigir? tem veículo próprio? experiência no ramo? resmungos desprezos desdêns. (RUFFATO, 2011, p. 101)

Independentemente de estar atuando como *office-boy*, secretário de advogado, faz-tudo em um sebo, atendente de livraria, estudante de jornalismo ou jornalista, Guto mantinha-se firme em sua meta: “nunca mais Cataguases, nunca mais” (RUFFATO, 2011, p. 102). Embora, frente às dificuldades iniciais, o protagonista tivesse sentido vontade de desistir e voltar para a casa onde sabia poder contar com o apoio da mãe – ela nunca entendera por que o marido fazia questão de incentivar o seu menino para um lugar tão hostil –, Guto resistira, decidindo inclusive “romper em definitivo com seu passado” (RUFFATO, 2011, p. 81). Por isso, não procurou o “tio Juca”, em São Bernardo do Campo, nem a “madrinha Alzira”, na Saúde, e afastou-se dos lugares onde diziam ser possível encontrar conterrâneos seus. Uma vez, entretanto, quando estava repassando os títulos de cedês em uma loja, viu um rosto conhecido e quase se aproximou. A cena, que já fora narrada na história “Era uma vez” do quarto volume da saga, comparece aqui sob uma outra perspectiva:

[Guto] deparou-se, surpreso, com o Nílson trabalhando de segurança no Mappin. Rememorou-se adolescente, rosto derruído pela acne, tímido e arredio, largado pelo pai na casa da madrinha Alzira, estúpido joguete entre as garras da Natália, com que estava apaixonado, aprendiz canhestro de ingênuas vilanias do irmão dela, este mesmo Nílson, que ao público se expunha agora, sobrenome estampado no crachá, **Guedes...** (RUFFATO, 2011, p. 81)

A imagem de Nílson provoca em Guto a recordação de sua própria imagem no passado: um menino pobre do interior de Minas vindo São Paulo pela primeira vez, estranhando todos e sendo igualmente estranhado pelos então adolescentes da metrópole que debochavam de sua maneira de vestir, falar e se portar. Ele decide não se aproximar do agora Guedes para não correr riscos de revelar “o porão úmido e empoeirado onde se amontoavam

as coisas irresolvidas...” (RUFFATO, 2011, p. 83). Guto tem consciência de que, nesses últimos vinte anos de vida, dedicara-se a apagar os vestígios de sua passagem por Cataguases, retornando até lá apenas em algumas datas específicas: para passar um Natal com a família, para o casamento de Toninho (não comparecera no casamento da irmã Júlia), para resolver os problemas do acidente sofrido pelo irmão Lalado na estrada Rio-Bahia, para o enterro do pai, para visitar a mãe “só ossos” na CTI do hospital e para ser condenado por todos com repulsa por não ter comparecido nem ao velório, nem ao enterro da mãe em Rodeiro.

Seu afastamento gradual da origem se deve ao fato de sentir-se como um estranho toda vez que visitava a família e a terra natal e, por isso, as visitas foram rareando até tomar a decisão da ruptura definitiva. E, se do relacionamento com a família original, nada permaneceu, da família construída com a jornalista Lívia em São Paulo restaram algumas poucas alegrias e muitas frustrações: um aborto e uma condenação pessoal pelo fato; duas gravidezes complicadas, cujos resultados foram dois filhos perfeitos; a interrupção da carreira profissional de Lívia; discussões por nada e por tudo; crianças aterrorizadas pelas brigas do casal, e pais culpados tentando compensar de algum modo a falta de afeto na vida dos filhos: “Onze anos a solidão a que haviam se condenado” (RUFFATO, 2001, p. 106). Porém, no momento em que Guto espera a largada para a Corrida de São Silvestre naquele último dia do ano de 2002, o narrador relata a história vivida e lembrada pela personagem, arrematando que “tudo, tudo isso Luís Augusto buscava esquecer” (RUFFATO, 2011, p. 106).

Se Guto conseguirá ou não esquecer-se disso tudo, não sabemos; mas a revelação e a consciência do desejo de esquecimento abrem uma indagação no sentido de perguntarmos-nos o porquê de essa personagem migrante nutrir a vontade de esquecer o passado, a sua origem, a sua história, formando um paradoxo em relação a outras personagens como Mirim ou Cabeludo, que se lamentam por não terem uma raiz a que pudessem estar ligadas, ou Nica, que sente saudades de um passado de pobreza?

Conforme aponta Simone Weil (2001), a necessidade de enraizamento é uma das mais importantes necessidades humanas, e é no cotidiano das pessoas, por meio de suas experiências de organização social, política e econômica, que as raízes se desenvolvem. Ecléa Bosi (2004, p. 176), ao aproximar o conceito de Weil à realidade brasileira, entende que a tradição de haver frequentes deslocamentos geográficos em território nacional dá origem a um país de migrantes, os quais em geral chegam às cidades com as raízes partidas: “o migrante perde a paisagem natal, a roça, as águas, as matas, a caça, a lenha, os animais, a casa, os vizinhos, as festas, a sua maneira de vestir, o entoado nativo de falar, de viver, de louvar a seu Deus”. Assim, seria mais justo, em seu entendimento, pensar a cultura do povo migrante em

termos de desenraizamento, sentimento no qual está pautado o universo ficcional de *Domingos sem Deus*, repleto de sujeitos desenraizados em virtude dos deslocamentos geográficos a que precisam se submeter na luta pela sobrevivência.

De acordo com Bosi, o enraizamento não se alimenta de imagens de um passado idealizado nem de um futuro utópico, pois é o passado concentrado no presente que cria a natureza humana e, a partir de Weil, ela ratifica que o futuro não nos traz nada, não nos dá nada, pois somos nós que, para construí-lo, devemos dar-lhe tudo, inclusive a própria vida. Por isso, em seu estudo sobre o assunto, Bosi se preocupa menos com as fraturas e consequências negativas que o processo de desenraizamento pode ocasionar – afinal, “as raízes já foram arrancadas” – e mais com as possibilidades de saída para a problemática. Isso acarreta não em recuperar o que se perdeu e sim em permitir a abertura de um novo terreno passível de renascimento, onde possa haver um novo enraizamento. Com isso, partindo da constatação de Bosi, para quem o povo migrante é um povo desenraizado, podemos levantar um outro questionamento: se o migrante é um sujeito desenraizado por natureza, é compreensível que na maioria das vezes ele seja representado como um sujeito melancólico; mas e o que seria necessário a ele para minimizar tal processo, deixando de ser esse sujeito resignado na busca da inserção e adaptação à nova cultura, ao novo lugar, permitindo-se a reconstrução de uma nova identidade?

Nesse sentido, podemos aludir a Todorov (1999) para quem o processo de *transculturação* é uma possibilidade de sujeitos deslocados dos espaços de origem serem felizes nos novos lugares ocupados, desde que consigam para isso algo que à primeira vista parece paradoxal: para ele, o processo da *transculturação* serve para o sujeito deslocado da origem alcançar o *desenraizamento* no pleno sentido da palavra. Dessa manifestação, podemos inferir que transculturar-se seria ultrapassar a primeira fase de contato entre as diferentes culturas sem sofrer apenas o processo de desculturação e aculturação. Transculturar-se, nos termos de Todorov, implicaria desenraizar-se, e a capacidade desse desenraizamento seria o primeiro passo no sentido de abrir-se para a possibilidade de estabelecer contato com uma nova cultura, com a alteridade. Dessa forma, o sujeito migrante estaria permitindo a sua transformação do “Um *em direção ao Outro*” (OUELLET, 2005), com o objetivo de abrir terreno para a possibilidade de um novo enraizamento (BOSI, 2004) em uma nova terra, em uma outra cultura.

Em grande parte das histórias de *Domingos sem Deus*, o narrador parte de uma ação ou inquietude da personagem no tempo presente para aludir a um passado. Em geral, as boas impressões sensoriais como os cheiros, os sons, os gostos, as imagens e as paisagens remetem

ao passado, sendo o presente referido como um tempo de angústia e amargura ou de decadência da personagem. A maioria das personagens é representada como sujeitos inseridos e envolvidos não com o aqui-agora – que é o espaço-tempo ocupado por eles no momento presente da enunciação durante a fase adulta ou velhice – e sim com um outro lugar-passado, relembrando um tempo-espaço outrora vivido, representado, no romance, por Cataguases ou Rodeiro da infância ou da adolescência. Esse procedimento narrativo leva a outra indagação: se essas personagens remetem ao passado como um tempo supostamente melhor que o tempo-espaço do momento, o que fazem elas com o seu presente? Dito de outra forma: como vivem o seu tempo-espaço de agora esses sujeitos que aparentemente só conseguem se situar no plano identitário e existencial em relação ao seu passado? A fim de esboçarmos algumas repostas, recorreremos a uma explicação de Janet Paterson quando estuda a escrita migrante:

Ora, em inúmeros romances migrantes, a apreensão do tempo está ligada a uma temporalidade anterior. Em outras palavras, existe um tempo antes da alteridade, que permite captar sua dimensão propriamente dramática. Pela própria natureza de sua condição de migrante, os personagens são frequentemente fixados em um passado do qual não conseguem se desprender. (PATERSON, 2015, p. 182)

No entendimento de Paterson, nenhuma transformação cultural pode se efetivar no dispositivo espaço-temporal do passado, e esse sujeito torna-se um “sujeito à deriva”, que, preso às origens e permanentemente assombrado por lembranças da terra natal e por um passado a que não pertence mais, não passa de um melancólico, um desarraigado. A tal constatação, podemos alinhar a premissa de Todorov (1999, p. 27), quando se questiona a que poderia servir a transculturação, pergunta a que ele mesmo responde: “a transculturação [pode servir] ao *desenraizamento*, em todos os sentidos da palavra”. O autor búlgaro propõe ao sujeito migrante aceitar a experiência do desenraizamento, a fim de tentar a sua adaptação ao novo tempo-espaço em vez de se tornar um eterno melancólico sem chances de voltar ao lugar de origem e também isento de uma vida harmoniosa com o espaço que ocupa na temporalidade do agora.

Em nossa leitura, Guto é uma personagem que se destaca no romance porque, diferente das demais personagens, ele é representado em uma atitude afirmativa, quando, no último dia de 2002, prestes a iniciar sua participação na corrida de São Silvestre, mostra-se disposto a lembrar a sua história, repassando-a da infância à idade adulta, reconhecendo a necessidade de se desligar do passado. Tais atitudes de enfrentamento e esquecimento do passado podem ser tomadas como fatores relevantes na vida de sujeitos migrantes dispostos às transformações do “Um em *direção ao Outro*” de que fala Ouellet (2013, p. 152) ou da

*transculturização* a que alude Todorov (1999). Nesse sentido, é possível inferirmos que encarar o passado de frente é o primeiro passo para o rompimento e para a tentativa da superação desse passado, criando, no presente, as condições que permitam a busca da alteridade.

Para Todorov, o sentimento de sentir-se bem em mais de um lugar só é possível porque hoje as identidades não são apenas nacionais, pois podemos nos identificar com mais de um grupo formando comunidades por sexo, idade, meio social, profissão, etc., fato sugestivo de que, na contemporaneidade, “somos todos híbridos” (1999, p. 26). Todavia, de acordo com o mesmo Todorov, “para alcançar a transculturização antes é preciso passar pela aculturação; para poder se desligar com sucesso de uma cultura, é preciso começar pelo autodomínio, pelo ‘falar’” (1999, p. 26). Dessa forma, o sujeito migrante que estiver disposto a reconstruir-se em um novo espaço territorial e cultural deve atender a um chamado do presente e remexer em seu passado, processo que, a nosso ver, Guto procura realizar, pois o narrador aborda as lembranças da personagem sobre sua trajetória pessoal, a partir da qual a personagem conclui, de forma franca, que seu desejo é esquecer a sua raiz.

A constatação de que encarar o passado de frente pode ser um primeiro passo para o rompimento e para a tentativa do esquecimento nos remete ao pensamento de Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 54-55), para quem a rememoração do passado significa exprimir uma atenção precisa ao presente, em particular, às ressurgências do passado no presente. Porém, conforme aponta a filósofa, não se trata apenas de trazer o passado à tona para apenas *não* esquecer o passado; trata-se também de, a partir do passado, agir sobre o presente. Para ela, a fidelidade ao passado não deve ser um fim em si mesmo, pois é salutar reviver o passado, desde que se vise à transformação do presente. O protagonista Guto, ao mexer em seu passado, tem consciência de que deseja desconectar-se das origens para conseguir encaminhar-se em direção ao *Outro*; ele almeja a reconstrução da identidade no novo espaço-tempo em que se encontra. Disso tudo podemos inferir que Guto é uma figura exemplar daquele sujeito migrante que nutre o desejo da transculturização para amenizar o sofrimento do desenraizamento, e a sua relação com o passado é vital para isso, pois, como afirma Benjamin (2012, p. 242), “o passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção” e “a imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à redenção”.

#### **4 DA FÁBULA DA MIGRAÇÃO À FÁBULA DO (DES)ENRAIZAMENTO: NOTAS SOBRE O PAINEL ROMANESCO DE LUIZ RUFFATO**

*Inferno provisório* é um romance de muitas faces. Considerando que Luiz Ruffato investe em uma “história a contrapelo”, organiza uma narrativa lacunar, utiliza uma infinidade de técnicas contemporâneas de escrita como a exploração de diferentes tipos gráficos, negritos, itálicos e outros recursos possibilitados por ferramentas da informática, o produto de seu trabalho é um romance peculiar que exige um leitor atento e ativo e que possibilita uma infinidade de leituras que se justapõem e, inclusive, se contrapõem. De *Inferno provisório* já se disse muito, mas não restam dúvidas de que há muito mais a se dizer, e os apontamentos finais aqui realizados são apenas notas tecidas nas três direções que nortearam esse trabalho de crítica literária. Trata-se, pois, de breves comentários realizados em torno da forma empregada e do conteúdo narrado no projeto literário do autor, assim como sobre o lugar ocupado pelo escritor mineiro no atual cenário da literatura nacional.

Conforme Mikhail Bakhtin (1990), o romance é um gênero acanônico e inacabado em vista de não ter um modelo fixo para seguir e de ser um gênero em constante mutação, adaptando-se às transformações do tempo e da sociedade da qual emerge. O pensador russo aponta o romance como um gênero em devir porque, ao mesmo tempo em que sintetiza as representações culturais que se formam ao longo do tempo, também é um embrião de procedimentos para composições futuras. Para ele, o gênero está em evolução e continua em aberto para explorações vindouras, pois as possibilidades estéticas ainda não foram totalmente esgotadas. Bakhtin evidencia a capacidade de o romance agrupar gêneros e formas discursivas diversas em sua estrutura, compondo-se dialogicamente e abstraindo as mudanças necessárias à sua ânsia por permanecer vivo no tempo. Nesse sentido, a era líquido-moderna (BAUMAN, 2001), com sua nova concepção de tempo, espaço, sujeito e relações entre esses sujeitos, desafia os escritores do século XXI a utilizarem o gênero romance, adaptando-o em conformidade com as transformações dessa sociedade líquida.

Em meio à fértil e múltipla produção literária brasileira do século XXI e dentre as mais variadas e inusitadas formas representacionais exploradas pelo romance na literatura nacional do atual momento, podemos apontar *Inferno provisório* como um desses romances que surpreendem o leitor tanto pelo conteúdo narrado quanto pela forma empregada. Um dos pontos polêmicos da obra literária em questão reside na constante dúvida sobre a pentalogia ser um conjunto de contos ou um romance, sendo que o emprego do artifício estético de reunir narrativas curtas para formar um romance permite a leitura da saga de Ruffato de maneiras



diversas. Como se averiguou ao longo dessa pesquisa, é possível ler cada uma das trinta e oito histórias como uma unidade distinta, o que leva uma parcela da crítica a entendê-las como contos; ou ler separadamente cada um dos cinco livros, cujo conjunto de histórias forma um romance; ou, ainda, podemos ler o conjunto dos cinco romances, tentando amarrar os fios soltos ao longo das histórias autônomas e independentes, para compor um todo maior que é o painel romanesco materializado em *Inferno provisório*. Isso sem apontar as possibilidades de leituras temáticas permitidas pela obra, suscitando reflexões em torno de problemas de cunho social ou existencial como migração, identidade, desenraizamento, pertencimento, felicidade, solidão, velhice, esfacelamento da família, violência doméstica e urbana, dentre outros.

Em texto de abertura do primeiro volume de *Inferno provisório* (2005), Cecilia Almeida Salles afirma que o leitor está diante de narrativas que ganham, ao longo da leitura, o *status* de romance e previne que a definição de romance, para Luiz Ruffato, afasta-se dos parâmetros pré-estabelecidos. Ao final do livro, uma informação assinada com as iniciais L. R. encerra a narrativa. A nota informativa diz ser possível que alguma passagem de *Mamma, son tanto felice* seja reconhecida, pois, “em verdade, reembaralhadas, aí estão uma das **Histórias de remorsos e rancores** (totalmente reescrita), três de **(os sobreviventes)** (revistas) e duas inéditas” (RUFFATO, 2005, p. 171). Outra nota, ao final do segundo volume da saga, comunica, de igual forma, o reembaralhamento de “seis das **Histórias de remorsos e rancores** (totalmente reescritas), duas de **(os sobreviventes)** (revistas) e quatro inéditas” (RUFFATO, 2005, p. 205); e, por fim, no quarto volume, a nota se repete para informar que todas as histórias “são inéditas à exceção de uma, revista, que pertenceu um dia a **(os sobreviventes)**” (RUFFATO, 2008, p. 157).<sup>33</sup>

O conjunto desses elementos paratextuais utilizados como uma espécie de “avisos” nos permite a hipótese – confirmada pela leitura – de que estamos diante de um romance diferente dos tradicionais. De um lado, fomos avisados de que o livro vai adquirir o *status* de romance somente ao longo da leitura, de onde podemos inferir que sua classificação dentro do gênero vai gerar dúvidas. De outro, na parte final dos respectivos livros, ficamos sabendo que as histórias constituintes do romance foram reaproveitadas de obras publicadas anteriormente. Na verdade, o que Ruffato faz é compor um painel romanesco, utilizando, em nova configuração, as histórias de seus dois livros ficcionais, cujas narrativas foram classificadas pelo mercado editorial como “contos” e que, para o autor, eram partes que se conformariam a

<sup>33</sup> Apenas a título de curiosidade, o livro *História de remorsos e rancores* é composto pelas histórias intituladas “Amigos”, “A danação”, “A decisão”, “A mancha”, “Jorge Pelado”, “Ciranda” e “O alemão e a puria”. Já o livro *(os sobreviventes)* é formado pelas histórias “A solução”, “O segredo”, “Carta a uma jovem senhora”, “A expiação”, “Um outro mundo” e “Aquário”.

um outro tipo de gênero, o qual ele ainda não sabia definir, mas que seria uma espécie de romance “não burguês”.

Esse movimento de retomada dos textos – para serem revistos ou reescritos a fim de, ao lado de histórias inéditas, formarem uma nova estrutura sequencial e comporem juntos um romance – dá-nos a ideia de que os textos estão em trânsito, ou seja, modificam-se pelas mãos do escritor quando este os reaproveita em nova configuração, assim como modificam-se aos olhos do leitor, na medida em que este avança na leitura e vai entrando em contato com as novas narrativas, as quais vão alterando aos poucos sua leitura anterior dos romances da série. Trânsito também conferido às personagens, que se deslocam no tempo e no espaço, e ao enredo, que tem como tema principal o movimento migratório. As histórias do romance, curtas e independentes entre si, possibilitam uma determinada leitura quando são lidas individualmente, mas fornecem nova tônica à narrativa quando lidas em seu conjunto. O romance “não burguês” de Ruffato é construído em forma de painel romanesco, porque sua tessitura se dá pela junção de histórias de *vários* “heróis problemáticos” no lugar de apenas *um* “herói” como seria de praxe naquele romance nascido no seio da sociedade burguesa. As histórias da pentalogia, conduzidas por um único narrador, imbricam-se no tempo, no espaço e no entrecruzamento das personagens, tecendo uma grande rede, cujo enredo versa sobre os sonhos e os dramas de sujeitos migrantes em seus deslocamentos territoriais que acarretam, de igual forma, deslocamentos de ordem cultural e identitária.

*Inferno provisório* é um romance peculiar na prosa nacional. Ele se destaca no campo estético, pois, até onde se sabe, não há, na ficção brasileira contemporânea, um romance estruturado na forma de mosaico, caleidoscópio e de painel, simultaneamente. Se montarmos o romance a partir das pequenas peças – as narrativas curtas que o constituem –, formaremos, pela junção dos cacos – dos fragmentos –, um mosaico. Se olharmos o romance em suas múltiplas nuances produzidas pelos diferentes movimentos de leitura conferidos pelas inúmeras possibilidades de organização de tais fragmentos, podemos pensá-lo como um caleidoscópio em suas infinitas combinações, dependendo do ângulo por onde se olha. E, por fim, se pensarmos nas trinta e oito histórias espalhadas pelos romances como as partes mínimas de um todo maior, esse todo só pode adquirir a forma de um painel constituído por pequenos, múltiplos e diferentes fragmentos responsáveis por uma infinidade de combinações de leitura.

Todavia, as várias adjetivações do romance de Ruffato – seja romance-mosaico, romance-caleidoscópio, painel romanesco ou, ainda, romance pós-moderno, romance pós-utópico ou macrorromance – são apenas algumas tentativas da crítica em estabelecer uma

denominação para a série literária do escritor mineiro e, dada a riqueza estética do texto, por certo, outras ainda surgirão. Tal profusão de nomes em torno da pentalogia, ao mesmo tempo em que suscita debates, permite uma certeza: o gênero romance acompanha muito bem as transformações da sociedade da qual se alimenta, alterando sua forma estética e modificando-se constantemente conforme os movimentos da sociedade em que está inserido. Assim, se há uma certa dificuldade em definir a narrativa de Ruffato em relação ao gênero, se não é tão fácil responder à pergunta “o que é?”, quando se está frente a um livro do referido autor, podemos tentar respostas por outro caminho, investigando em torno de “como é?” a organização de tal obra. Foi isso que tentamos fazer nesse trabalho, quando realizamos uma leitura de *Inferno provisório*, observando como o autor utilizou a estética do fragmento na montagem desse painel romanesco para compor um romance “não burguês”.

Uma leitura do conjunto completo da pentalogia nos permite acrescentar aos posicionamentos críticos já realizados que, independentemente de o cenário representado ser o espaço do campo ou da cidade, da temática abordada ser regionalista ou urbana, o que se evidencia, sobretudo, no romance do autor mineiro, é o fato de ele priorizar os conflitos humanos de sujeitos migrantes que sonham com um lugar melhor no mundo e pagam, por meio das alterações culturais e identitárias, o preço pelos deslocamentos territoriais a que se submetem por necessidade ou por escolha. A narrativa se prende ao estar-no-mundo das personagens trabalhadoras, aos problemas cotidianos de homens e mulheres deslocados, assim como aborda as relações desses migrantes com os outros, consigo mesmos e com os espaços em que convivem, sejam eles rurais, citadinos ou metropolitanos, dos quais Rodeiro, Cataguases e São Paulo são representativos. Além disso, em conformidade com a crítica de Andrea Saad Hossne (2007) e de Giovanna Dealtry (2007; 2009), nossa leitura também aponta para o fato de ser inegável que o escritor mineiro oferece ao leitor a oportunidade de revisitar a história do país narrada sob a perspectiva dos excluídos, o que justifica aqui a leitura do romance como uma “história a contrapelo”.

*Inferno provisório* é um romance peculiar na prosa nacional, já afirmamos isso antes. Todavia, ele se destaca não só pela forma empregada, como também pelo conteúdo narrado, pois aborda a face da modernização nacional sob a ótica dos vencidos, ou seja, privilegia o ponto de vista daqueles que conviveram mais com as agruras do que com os benefícios do processo modernizador do país. A pentalogia inova por colocar em primeiro plano a representação de sujeitos pouco explorados pela ficção brasileira até o presente momento: a figura dos trabalhadores de classe média baixa que, a rigor, podem ser vistos como sujeitos revolucionários, caso entendamos que nutrir sonhos, demonstrar seu desejo de participar da

sociedade de consumo e abandonar o lugar de origem, migrando em busca de empregos capazes de lhes garantir renda para permitir o acesso à moderna sociedade do consumo seja um ato revolucionário. Nesse sentido, a temática da migração, com personagens se movimentando constantemente em busca do sonho de acesso a esse Brasil moderno, perpassa os cinco livros da série e esta é, sem dúvida, a grande questão desvelada pelo painel romanesco.

A temática dos deslocamentos humanos, aliás, tem sido uma preocupação da literatura nessa entrada do século XXI, pois cada vez mais entramos em contato com obras e autores que se dedicam a explorar o tema. Conforme procuramos apontar ao longo da pesquisa, o fenômeno da migração exibe muitas faces. Ele ultrapassa os fatores econômicos e políticos, para atingir também os campos sociais, afetivos e culturais, transformando-se em uma realidade somente apreensível em toda a sua complexidade quando nos aproximamos de questões da ordem do sujeito, matéria de que a literatura se ocupa muito bem. A constância desses movimentos migratórios não passa ao largo da arte literária, pois tais deslocamentos têm sido amplamente representados no atual momento, conforme se percebe na afirmação de Maria Zilda Cury (2012, p. 14):

Espaço da movência, da ficcionalização identitária e das mobilidades de sentidos, a literatura privilegiadamente, apresenta-se como expressão do imaginário cultural da contemporaneidade. Migrações e deslocamentos marcam linhas de força da ficção brasileira contemporânea em romances e livros de contos. Como outras manifestações artísticas, também a literatura deixa-se atravessar pela intensificação dos atuais processos de globalização, tematizando os deslocamentos, o mundo do trabalho, a mudança de feição de nossos espaços urbanos e tantas outras realidades, assumidas em dicções e processos enunciativos também eles em trânsito, elegendo a mobilidade e a pluralidade vertiginosa de vozes como marcas textuais.

Cury aponta as narrativas de migração e de deslocamentos como uma forte tendência da ficção brasileira contemporânea pelo fato de a arte literária estar em constante diálogo com as mudanças do mundo que a cerca. Representar deslocamentos geográficos de trabalhadores brasileiros acompanhados pelas inevitáveis consequências de tal processo é uma preocupação de Ruffato. A partir da imbricação das narrativas da pentalogia, percebemos que *Inferno provisório* possui elementos suficientes para abriremos um debate em torno da história da migração nacional ocorrida principalmente em virtude da intensificação do processo de modernização do país alavancado pela industrialização. Mas não é só isso, pois um olhar mais atento sobre essa questão de ordem geográfica e demográfica – a qual, não resta dúvidas, modifica espaços físicos, paisagens e cidades – suscita questões de outra ordem: o

deslocamento territorial de um ser humano implica também alterações culturais e identitárias, o que, por sua vez, acarretará em implicações de ordem social e pessoal.

A julgar pela intensificação dos movimentos migratórios, aos quais assistimos ou nos quais estamos imersos na contemporaneidade com o aumento vertiginoso de sujeitos que se deslocam pelos mais diferentes motivos e pelos mais variados lugares do globo, é possível a afirmação de que aumentam cada vez mais as possibilidades de um ser humano morrer e ser enterrado em lugar diferente daquele onde nasceu e/ou passou sua infância. Essa tendência de aumentar as probabilidades de um indivíduo encerrar sua vida longe do lugar de origem merece uma reflexão e, a nosso ver, *Inferno provisório* possui elementos que propiciam um debate nesse sentido. As subjetividades das personagens migrantes exploradas pelo autor em suas representações nos permitem ler o romance como uma “história a contrapelo”, que aborda o período da modernização do país, trazendo à tona uma versão da história da migração no Brasil, mas também tangencia um assunto doloroso que igualmente faz parte da cultura brasileira, embora seja pouco referido em debates sobre a identidade cultural da nação. Falamos sobre uma legião de deslocados que habitam nosso país e sobre uma dor conhecida por boa parte deles: a dor do não pertencimento provocada pelo desenraizamento, a qual, quando sentida por brasileiros em território nacional, equivale a dizer que esses sujeitos migrantes são estrangeiros em sua própria casa, conforme a concepção de Todorov (1999).

Reconhecer o trabalhador urbano, o migrante morador da metrópole, como um sujeito deslocado e desenraizado, formando um contingente à margem da sociedade brasileira, constitui-se num destaque da pentalogia e isso, sem dúvida, é tema de grande relevância para somar-se a debates já instaurados quando o assunto é identidade nacional. O painel romanesco composto por trinta e oito histórias distribuídas em cinco romances inicia com “Uma fábula” e encerra com “Outra fábula”, sendo que entre uma e outra há mais trinta e seis narrativas que abordam histórias de deslocamentos no espaço, os quais implicam deslocamentos da ordem do sujeito. Estar em um determinado lugar, pensando em outro; viver um certo momento (o presente), lembrando ou sonhando com outro (o passado ou o futuro); não se sentir *parte de* e demonstrar a necessidade desse pertencimento *a algo*; ter necessariamente de transformar-se no *outro*, por habitar um novo lugar; possuir a consciência da impossibilidade do retorno à origem, são constantes nos cotidianos das mais de uma centena de personagens representadas na saga. Essa tensão ocorrida nas mudanças das identidades dos sujeitos migrantes é visível em várias narrativas do painel romanesco, e a história da família Finetto, composta pelas três gerações representadas pela avó italiana, a filha Nica e o neto Carlos, é um caso exemplar para tal reflexão.

Conforme a tese de Jorge Fouad Maalouf (2005, p. 164-177), psicanalista que investiga os efeitos do desenraizamento do ponto de vista clínico, o desenraizamento é um adoecimento que pode deixar feridas profundas no sentimento de si mesmo tanto do imigrante como de seus descendentes. A partir do depoimento de diferentes imigrantes que deixaram suas origens por motivos diferentes, o psicanalista averiguou a existência de alguns fatores comuns em suas histórias. Todos afirmaram sentir, inicialmente, o impacto do estranhamento na nova terra: o estranhamento de si mesmo, o estranhamento em relação ao ambiente, e o fato de ser um estranho na terra do outro. Esse sentimento leva o sujeito a ficar recolhido em sua solidão, tornando-se um excluído no lugar que habita, fato que provoca um outro sentimento comum aos depoentes: a depressão. Se o sujeito optar por viver recolhido em seu mundo, sem se abrir à nova cultura da nova terra, ele estará negando a fase do luto pela qual tem de passar a fim de superar a perda ocorrida por ter deixado para trás a sua terra, a sua cultura, as suas raízes. Caso o sujeito migrante não aceite realizar esse processo e pule essa fase, transformar-se-á em um ser melancólico e optará por viver isolado e só.

Em nossa leitura, tanto Carlos como sua mãe Nica Finetto, ou a avó imigrante vinda da Itália, não conseguiram superar a fase do luto e, por conseguinte, são representadas como personagens melancólicas arraigadas a um passado que não parece ser melhor do que o presente. Carlos é um bom exemplo disso, pois é um homem que teme repetir a história do pai, já que, mesmo em novo espaço geográfico, ele não se libertou da história traumática de violência doméstica vivida em sua infância e adolescência. Assim, embora tenha abandonado o espaço de origem e partido para a metrópole em busca de vida melhor, ele não foi capaz de tornar-se o *Outro* de que fala Ouellet (2005, p. 152), nem de sofrer o processo da *transculturização* de que fala Todorov (1999, p. 27). Ele não promove modificações positivas em sua identidade pessoal pela soma daquilo que traz como bagagem cultural com aquilo que encontra no novo aqui-agora. Sem se beneficiar do livre arbítrio do homem moderno, ao qual é conferida a liberdade e o poder da escolha, a personagem não consegue se livrar das raízes e se torna um ser resignado, condenando-se à solidão e à melancolia.

Outro ponto importante levantado na investigação de Maalouf (2005) diz respeito à questão da língua como instrumento primordial capaz de promover a aproximação do sujeito com o meio ambiente e com os outros sujeitos. A avó de Carlos Finetto, por exemplo, não conseguia se comunicar em língua portuguesa e, como os filhos e netos também não aprenderam o italiano, ela foi condenada à solidão pela falta de estabelecimento de um elo mínimo de comunicação. Já em relação a Carlos, pareceu-lhe difícil a tarefa de assimilar os costumes da metrópole e, por não dominar a linguagem da nova cultura e sentir-se um

estranho em meio aos outros, o migrante sofre com a adaptação e opta por viver isolado o máximo possível. Além disso, na pesquisa de Maalouf, a moradia é apontada como ponto fundamental para o processo do enraizamento dos recém-chegados que necessitam não só de morada física, mas também de uma morada existencial, de um lugar onde possam reconhecer como seu, do qual possam se sentir parte. Também nesse aspecto, frustram-se as personagens Carlos, Nica e a avó. A imigrante italiana condenada à solidão nunca conseguira sentir-se em casa em terras estrangeiras; Nica Finetto, quase no fim da vida, percebe a saudade da origem – “roía-lhe tanto a saudade da barroca onde se criara, ganhara corpo e feição... o melancólico mugido dos bois, o cheiro de bosta do curral, os domingos de missa em Rodeiro...” (RUFFATO, 2011, p. 41) –; e Carlos deixa explícito o seu descompasso com a vida dos pais em Cataguases, mas também o seu estranhamento com a esposa e com a cultura da metrópole.

Além disso, Maalouf ainda arrolou, em sua tese, outros dois aspectos comuns nos depoimentos dos imigrantes: a presença de alguma forma de espiritualidade para que pudessem, pela fé, manter a esperança e continuarem sua caminhada em busca de dias melhores; assim como a amizade foi apontada como um elixir para combater a solidão e a depressão sentidas pelos migrantes em virtude do estranhamento inicial no novo ambiente. No que tange a esses aspectos, é visível, no painel romanesco, a recorrência de personagens desiludidas e desenraizadas que encontram conforto na religião tal como Ana Elisa, que, traída pelo marido, passa a frequentar os cultos, pagar o dízimo, participar da comunidade um dia depois que “longos cabelos como o comprimento da saia ofertaram um exemplar da **Folha Universal** no esbarra-esbarra do Vale do Anhangabaú” (RUFFATO, 2011, p. 34); ou Dusanjos, que, sentindo-se solitária após o desaparecimento inexplicável do marido, encontra tranquilidade depois que “participou de um culto da Cruzada Evangélica” (RUFFATO, 2005, p. 121); ou ainda Jair, que, no leito de morte, está rodeado pelos “oito irmãos e irmãs da Deus é Amor” (RUFFATO, 2005, p. 97). É um sentimento de amizade que compartilham também os jovens do grupo APL, do qual Aílton sente saudade, e é essa amizade que busca Mirim, sujeito solitário que procura o conforto da alma, participando de reuniões com seus pares no Centro de Recreação do Idoso em Diadema; ou Guto, personagem que recebe da nova namorada o incentivo para adotar atividades físicas em sua rotina, investindo, juntamente com a parceira, no projeto de prepararem-se para a Corrida de São Silvestre ao final de 2002.

Em virtude de grande parte dos protagonistas do painel romanesco serem migrantes, as noções apontadas por Maalouf nos parecem relevantes para entendermos seus comportamentos. O estranhamento inicial, a depressão, uma língua comum, um lugar para morar, a espiritualidade e a amizade são fatores importantes e decisivos para a vida dessas

personagens. As chances de sucesso ou fracasso para esses sujeitos deslocados de seus locais de origem se devem, em boa parte, à maneira como eles lidam com o estranhamento inicial, o que, sabemos, não depende somente deles, pois é preciso levar em conta também a maneira como o outro recebe o estrangeiro em sua casa. A partir dessas considerações, surge-nos os seguintes questionamentos: 1) o que buscam, afinal, as personagens migrantes de Ruffato que, pelos mais variados motivos, tomam a decisão, geralmente individual, de trocar o espaço conhecido pelo desconhecido?; 2) o que encontram esses sujeitos que não sabem se terão o que comer, onde morar ou trabalhar e ainda assim não temem tais deslocamentos?; 3) em que medida essas personagens que se deslocam individualmente conseguem tornar-se o *Outro* no novo lugar ocupado e reconstruir sua identidade?

Para levantarmos possíveis respostas para essas indagações, temos de pensar que, em geral, as personagens são representadas em sua luta por empregos capazes de proporcionar uma vida melhor em relação àquela tida no lugar de origem, ou na busca de um emprego que lhes permita o mínimo acesso às coisas oferecidas pela sociedade do consumo ou, ainda, em última análise, elas aceitam qualquer ofício que lhes possibilite a simples sobrevivência. Ou seja, os deslocamentos acontecem para, inicialmente, suprir as necessidades básicas do ser humano como alimentação, moradia e vestuário e, se possível, conquistar o sonho da aquisição dos confortos prometidos pela modernidade. Todavia, embora a temática central seja a migração, a leitura da pentalogia nos leva a pensarmos sobre um sentimento que acompanha os sujeitos deslocados desde o princípio. Estamos falando da sensação de não pertencimento e da dor do desenraizamento manifestadas tanto pelos imigrantes recém chegados ao Brasil no início do século XX, quanto pelos migrantes brasileiros frutos do processo do êxodo rural da segunda metade do século ou dos migrantes moradores das metrópoles nacionais no final do século XX e na entrada do século XXI.

Simone Weil (2001) aponta o enraizamento como uma necessidade humana. Para ela, de todas as necessidades da alma humana, não há outra mais vital do que a existência de um passado, pois isso serve como inspiração para novas iniciativas. Na esteira de Weil, Ecléa Bosi (2012) confirma que o vínculo com o passado é vital porque dele se extrai a força para a formação da identidade. Por reconhecer que enraizar-se é fundamental para o ser humano, Bosi preocupa-se com o fato de que a alguns não seja permitido o direito a um enraizamento num dado espaço ou comunidade, em virtude dos deslocamentos constantes a que a vida moderna obriga os sujeitos contemporâneos, e alerta que a negação a esse direito pode ter consequências graves para a cultura e para a vida em sociedade. A partir dessas considerações e das análises das narrativas da pentalogia, podemos afirmar que *Inferno provisório* deixa de



ser um romance que trata apenas da fábula da migração para se tornar um romance que alude também à fábula do (des)enraizamento.

E isso só é possível porque, no limiar do século XXI, o escritor mineiro se propôs a voltar-se para o passado, a fim de extrair dele os fragmentos – as ruínas de uma história não comentada – para montar uma versão da história da modernidade no Brasil. Jeanne Marie Gagnebin (2009) destaca que, para Adorno, é importante retomarmos o passado como uma espécie de resistência ao horror: “o que, sem dúvida, importa realmente é a maneira pela qual o passado é tornado presente; se se permanece na mera recriminação ou se se resiste ao horror através da força de ainda compreender o incompreensível” (ADORNO *apud* GAGNEBIN, 2009, p. 102). Conforme comenta a filósofa, não se trata de trazer o passado para o presente apenas para permanecer no registro da queixa, da acusação, da recriminação; é preciso retomar os fatos passados com o intuito de elaborar esse passado visando à sua superação. Na esteira de Adorno, ela ainda insiste que “devemos lembrar o passado, sim; mas não lembrar por lembrar numa espécie de culto ao passado”, pois só vale a pena retomá-lo como “uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir – e isso é decisivo – instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 103).

Da mesma forma, Benjamin (2012) enfatizava a importância de rememorar o passado com o objetivo de usarmos o tempo no presente para trazermos à tona as catástrofes sofridas pelos antepassados, a fim de que estas não se repitam. Atribui, assim, uma qualidade redentora à rememoração, pois a partir desta é possível “tornar inacabado” o sofrimento das vítimas do passado. Para ele, o “tempo de agora” é importante porque permite tomarmos conhecimento de um passado opressor no momento presente, posição esta que torna possível enxergarmos o mesmo fato sob outro ângulo, tendo por conta disso um outro entendimento. Benjamin alerta que uma imagem no passado passa “célere e furtiva” e sua rapidez é tamanha que é possível nem ser percebida, precisando, por isso, ser capturada. Nesse sentido, o presente é que determina o passado que quer contar: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 2012, p. 243). Esses lampejos seriam os fragmentos possíveis de serem reconstruídos, trazendo à tona o que foi relegado ao esquecimento daqueles que tiveram suas vozes silenciadas pela história oficial. Em tese, isso seria “escovar a história a contrapelo”, cujo objetivo primordial deveria ser a tentativa de clarear a obscuridade dos que não foram representados em algum momento da história.

É isso, no nosso entendimento, que fez Ruffato em seu projeto estético e foi com base nessas noções de memória redentora ou de história aberta que enveredamos pelo universo

ficcional de *Inferno provisório*, empreendendo nossos esforços na leitura desse painel romanesco. Aliás, o próprio título da série é emblemático e, segundo o próprio autor, ele surge a partir de um poema de Murilo Mendes, que afirmava preferir o inferno definitivo ao paraíso provisório. Para Ruffato, os cinquenta anos de história escolhidos para serem representados na pentalogia podem ser tomados como o nosso inferno provisório, numa referência ao desenvolvimento desigual do país. Em sua opinião, o provisório é pior que o definitivo, pois, enquanto o definitivo é conhecido, está acabado e não permite qualquer expectativa, o provisório é angustiante, porque ainda está em construção, gera a dúvida e a incerteza e pode ainda se fixar em seu aspecto sombrio.

Nesse sentido, aludimos mais uma vez a Benjamin, pois era bastante comum o pensador basear o conceito de progresso à ideia de catástrofe. De acordo com Löwy (2014, p. 90), vários textos do filósofo alemão sugerem uma correspondência entre a modernidade – ou o progresso – e a condenação ao inferno. Para Benjamin, a quintessência do inferno é a repetição do mesmo, cujo paradigma mais terrível se encontra na mitologia grega com a imagem de Sísifo e Tântalo condenados à eterna volta da mesma punição. O filósofo se refere a Engels, o qual compara a condenação de Sísifo ao inferno com a interminável tortura do operário que deveria repetir, sem parar, o mesmo movimento mecânico. Benjamin amplia essa ideia, afirmando que não se trata apenas do operário, mas de toda a sociedade moderna que, dominada pela mercadoria, é submetida à repetição disfarçada em novidade e moda, já que, no reino mercantil, “a humanidade parece condenada às penas do inferno” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2014, p. 90). É esse mundo moderno condenado ao inferno que as personagens ruffatianas tanto desejam e lutam para dele participar e, por isso, ao final da leitura da pentalogia, resta a dúvida se o inferno é provisório porque, numa perspectiva afirmativa, deixará de ser um inferno, ou, em um cenário mais sombrio, o inferno é provisório porque passará a ser permanente.

As duas perspectivas nos parecem ser válidas, pois alternam-se conforme os diferentes cruzamentos das histórias e em acordo com os diferentes momentos da recepção da obra. Isso apenas corrobora o estilo de escrita de Ruffato, autor que investe na criação de narrativas lacunares e deixa a cargo do leitor resolver as ambiguidades geradas pelo texto. A propósito, uma boa dica de leitura para pensarmos sobre isso é a abertura de todos os volumes da série com uma mesma epígrafe retirada de um poema de Jorge de Lima (1893-1953), cujos versos fazem alusão “às naus que não chegam mesmo sem ter naufragado”. Essas naus não eram desprovidas de velas, lemes ou âncoras, ou tiveram negadas as condições de ventos favoráveis; elas simplesmente não chegam aos seus destinos porque, segundo o poeta, “já

estavam podres no tronco da árvore de que as tiraram”. Desses versos podemos inferir que o desaparecimento dessas naus, desviadas no meio do caminho, deve-se às bases de pouca qualidade sobre as quais foram edificadas, pois estavam danificadas desde sua origem. Isso pode ser uma metáfora no sentido de enxergarmos a face sombria de nosso país que carrega como traço constitutivo a herança de ser um território colonizado e explorado por quem quer que aqui chegasse e se apresentasse com novidades em troca das riquezas natural e humana dessas terras. Além disso, a epígrafe pode estar alinhada à intenção do autor em criar uma imagem para falar do processo violento de desenraizamento e não pertencimento de um Brasil rural que passou à urbanidade sem dar conta das individualidades, formando um contingente de sujeitos condenados a um destino de precariedade, sem ter o direito de pensar em alternativas de mudanças.

Conforme Bauman (2001), o destino do homem não é uma fatalidade, pois esta tem uma origem natural e não é uma questão de livre escolha, e o homem precisa compreender que aquilo a que estamos fadados é diferente de nosso destino. Tal compreensão é necessária, segundo o sociólogo, a fim de conhecermos as causas que provocam tal fatalidade, diferenciando-a de destino: “para operar o mundo (por contraste a ser operado por ele) é preciso entender como o mundo opera” (BAUMAN, 2001, p. 242). Ou seja, é importante conhecermos a rede complexa que provoca tais fatalidades na construção de uma sociedade, a fim de não nos permitirmos ser conduzidos mansamente pelas circunstâncias, atribuindo a elas o caráter de destino simplesmente conformando-se a ele. Bauman (2001, p. 231) cita Milan Kundera – para quem “Escrever significa para o poeta romper a muralha atrás da qual se esconde alguma coisa que sempre esteve lá” –, aludindo que a obra do poeta não é diferente da obra da história pois ambas *descobrem* e não *inventam*: “a história, como os poetas, descobre, em sempre novas situações, possibilidades humanas antes ocultas”.

Partindo de tal pensamento de Bauman e da premissa de Benjamin, quando atribui um grande valor ao presente porque a partir deste podemos ressignificar o passado e nos permitir erigir um novo futuro que não aquele determinado por esse passado, podemos afirmar que Ruffato *redescobre* parte da história do país ao trazer à tona a problemática de sujeitos migrantes que precisam se realocar territorialmente e se reinventar cultural e identitariamente em lugares diferentes do de origem. As análises das histórias de *Inferno provisório* nos permitem a constatação de que boa parte dos sujeitos migrantes vivem um tempo distante do seu aqui-agora, alimentando-se das memórias de um passado não raras vezes mais miserável do que seu presente. Em contrapartida, uma parte desse grupo deseja – mesmo que inconscientemente – o desenraizamento, pois não raras vezes deixam claro sua vontade de

esquecer sua história, de “deslembrar” o passado. Dessa forma, se, de uma perspectiva, a pentalogia conta com a representação de sujeitos que tentam transformar-se no outro e sofrer o processo da transculturação, de outra, ela oferece também a representação de sujeitos melancólicos que vivem como enlutados em seu presente sem saber o que perderam.

Porém, se determinadas personagens criadas por Ruffato procuram “deslembrar” sua história, o criador deseja não só lembrar como também quer registrar tal história. Quando, na crônica “Sabe com quem está falando?”, o escritor afirma “Se exponho o caminho percorrido é porque não quero esquecer de onde parti” (2014, p. 13), ele se mostra um autor preocupado em lançar luzes por novos caminhos sem negar ou esquecer a sua origem. É daí que extraímos uma característica do trabalho de Ruffato que procuramos sublinhar ao longo de nossa pesquisa: o caráter político de sua literatura evidenciada em seus discursos e em sua arte literária. Em 2010, no 4º Congresso Mundial sobre o Romance, realizado em Lyon, na França, Ruffato proferiu um discurso intitulado “Da impossibilidade de narrar”, em que deixava claro o contexto sócio-histórico do qual emergia sua obra. Em sua fala, ficava evidenciada a maneira como ele via seu país – “Sou do Brasil, um país do Terceiro Mundo, situado na periferia do capitalismo, uma nação ancorada na violência” (2010, s. p.) – e a metrópole de São Paulo, da qual sublinhava o traço pungente da desigualdade social.

Três anos mais tarde, em 2013, no discurso de Frankfurt, o teor do texto não foi diferente daquele proferido na França, e Ruffato novamente destacava uma série de denúncias sociais sobre o país onde mora, não sem deixar de relatar o rol de avanços que o Brasil teve ao longo dos últimos anos. A fala iniciava-se com uma indagação: “O que significa ser escritor num país situado na periferia do mundo, um lugar onde o termo capitalismo selvagem definitivamente não é uma metáfora?”. O complemento, em forma de resposta, deixava clara a preocupação do autor com o seu tempo e com suas raízes: “Para mim, escrever é compromisso. Não há como renunciar ao fato de habitar os limiares do século XXI, de escrever em português, de viver em um território chamado Brasil”.

Conforme a concepção de Antonio Candido (2000), a literatura dialoga com a sociedade. E, porque é criada dentro de um determinado contexto, em uma determinada língua, num determinado país e numa determinada época – na qual se pensa, em geral, de uma determinada maneira –, a literatura carrega em si as marcas de seu tempo histórico e social. Pensar a literatura como um fenômeno ligado diretamente à vida social é tentar perceber em que medida os valores que fazem parte da sociedade e do contexto de produção da obra estão intrínsecos a ela. Nesse sentido, Ruffato, ao modo daquele bom poeta citado por Kundera, tenta, pela arte que produz, romper a muralha para ver aquilo que sempre esteve escondido

por trás dela, a fim de promover uma reflexão em torno dos valores do tempo em que vive e da sociedade que conhece. Seu objetivo é contribuir com as transformações individuais de cada leitor, já que ele, declaradamente, acredita no poder transformador da literatura<sup>34</sup>.

Dessa forma, tomando por base a premissa de Candido sobre o diálogo constante entre literatura e sociedade e levando em conta a narrativa produzida pelo autor mineiro, bem como os discursos proferidos por ele nos espaços de cultura por onde transita, podemos afirmar que Luiz Ruffato é um escritor contemporâneo empenhado com a matéria social de seu tempo, que nos desafia, pela sua escrita, a enxergarmos para além de nosso tempo. Prova disso é a criação de *Inferno provisório*, um romance que provoca e convoca à reflexão sobre nossa história e nossa cultura, pois numa espécie de choque não só pelo conteúdo narrado como também pela forma empregada, o romance nos incita a refletir sobre um momento histórico específico do país que, por ser narrado com novas vozes, oportuniza um novo olhar. Ademais, a versão oferecida por Ruffato para a história da modernização nacional nos permite abrir um debate em torno da necessidade de pensarmos sobre o sentimento de desenraizado que assola não apenas boa parte da população brasileira, como também atinge sujeitos migrantes de toda parte do planeta numa época caracterizada pela fluidez e pela intensa mobilidade tanto de ordem territorial como cultural ou identitária, conforme temos assistido aumentar cada vez mais nessa segunda década do século XXI. Assim, não restam dúvidas de que tanto o autor como o seu projeto literário merecem um lugar de destaque na ficção brasileira contemporânea.

---

<sup>34</sup> “Eu acredito, talvez até ingenuamente, no papel transformador da literatura. Filho de uma lavadeira analfabeta e um pipoqueiro semianalfabeto, eu mesmo pipoqueiro, caixeiro de botequim, balconista de armarinho, operário têxtil, torneiro-mecânico, gerente de lanchonete, tive meu destino modificado pelo contato, embora fortuito, com os livros. E se a leitura de um livro pode alterar o rumo da vida de uma pessoa, e sendo a sociedade feita de pessoas, então a literatura pode mudar a sociedade” (RUFFATO, 2013, p. 4).

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. Apresentação (orelha) de *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo editorial, 2001.

ADORNO, Theodor *et al.* *Textos escolhidos*. Tradução de Modesto Carone *et al.* 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. *Notas de Literatura*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida São Paulo: Duas Cidades, editora 34, 2. Ed. 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó/SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Maria Luiza Oliveira. A fragmentação do texto literário: um artifício estético de memória. *Interdisciplinar Revista de Estudos de Língua e Literatura* v.4, n.4, p. 122-131.jul/dez. 2007. Disponível em <<http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1099>>. Acesso em: 05. jul. 2015.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini *et al.* 2. ed. São Paulo: Editora Unesp / Hucitec, 1990.

BARRETO, Francismar Ramírez. *Uma fábula no compasso da história: estudo para Inferno provisório* em seis atos. Universidade de Brasília: UNB, 2012. Tese – PPG em Literatura. Disponível em <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/12509>> Acesso em: 08 jul. 2013.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2001.

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

\_\_\_\_\_. *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Tradução de José Gradel. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *Confiança e medo na cidade*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. Paris do Segundo Império. In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e de Ana Maria I. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras. 1986.

BRITO, Fausto. Brasil, final de século: a transição para um novo padrão migratório? *Anais da ABEP*, Caxambu, 2000. Disponível em: <[www.abep.nepo.unicamp.br/](http://www.abep.nepo.unicamp.br/)>. Acesso em: 15 maio 2014.

\_\_\_\_\_. O deslocamento da população brasileira para as metrópoles. In: *Dossiê Migração: estudos avançados*, vol. 20, n. 57, maio/agosto. São Paulo, 2006, 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.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Mozahir Salomão Bruck. Memória: enraizar-se é um direito fundamental do ser humano. In: *Revista Dispositiva*, v.1, n. 2, ago/dez. PUC Minas, 2012, p. 196-199. Disponível em <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/4301/4454>>. Acesso em: 10 set. 2015.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CASTRO, Márcia Carrano. *A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. Tese – PPG em Letras Vernáculas. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/posverna/doutorado/CastroMC.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2012.

CORPAS, Danielle. De boas intenções o inferno está cheio. *Revista Cerrados*. Brasília, v. 18, n. 28, p. 17-36, 2009. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8312/6309>>. Acesso em: 06 jan. 2014.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Mobilidades literárias: migração e trabalho. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v.16, n.1, p. 11-20, jan./jun. 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dezembro 2007.

\_\_\_\_\_. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Ed. Horizonte, 2008.

\_\_\_\_\_. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora. Horizonte. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DAMATTA, Roberto. *O que é o Brasil?* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

DEALTRY, Giovanna. Cidade em ruínas: a história a contrapelo em *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 34, Brasília, julho-dezembro, 2009, p. 209-221. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/1727/1345>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. O romance relâmpago de Luiz Ruffato: um projeto literário-político em tempos pós-utópicos. In: DEALTRY, Giovanna *et al* (Org.). *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, obra de referência virtual que produz informações sobre artes visuais, arte e tecnologia, literatura, teatro, cinema, dança e música produzidos no Brasil. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3628/luiz-ruffato>>. Acesso em: 10 out. 2014.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fundação do Desenvolvimento da Educação, 2014.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Ed. Positivo, 2008.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2.ed. 2009.

\_\_\_\_\_. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet, 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2, 2012, p. 199-221. Disponível em <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintasm>>. Acesso em: maio 2013.

GOMES, Ângela. C. Imigrantes italianos: entre a *italianità* e a brasilidade. In: IBGE. *Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <<http://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/italianos>>. Acesso em: 20 fev. de 2015.



HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

HAUCK, Marcelo Antonio Ribas. Romance: ruídos e ruínas. *Cadernos Cespuc*. Belo Horizonte, n. 24, 2014. p. 15-31.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOSSNE, Andrea Saad. 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, 2007, p. 18-42.

IBGE. *Estatísticas do século XX*. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/29092003estatisticasecxhtml.shtm>>. Acesso em: 05 maio 2014.

KLEIN, Herbert S.; LUNA, Francisco Vidal. População e Sociedade. In: REIS, Daniel Aarão (coordenação). *Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010*. vol. 5. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2014, p. 31-73.

LIMA e SILVA, Márcia Ivana; GOMES, Mauricio dos Santos. Teorias do processo criativo: para além do imaginário da criação. *Nau literária: crítica e teoria de literaturas*. Vol. 10. n 01. jan/jul 2014, p. 3-8. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/48287/30142>>. Acesso em: 05 nov. de 2014.

LUKÁCS. George. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 1963.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAALOUF. Jorge Fouad. *O sofrimento de imigrantes: um estudo clínico sobre os efeitos do desenraizamento no self*. São Paulo: PUC SP, 2005. Tese – PPG em Psicologia Clínica. Disponível em <[http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_arquivos/22/TDE-2005-03-28T07:18:23Z-348/Publico/JORGE%20FOUAD%20MAALOUF.pdf](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/22/TDE-2005-03-28T07:18:23Z-348/Publico/JORGE%20FOUAD%20MAALOUF.pdf)>. Acesso em: 15 jul. 2015.

MELLO, Jefferson Agostini. Permanência do provisório. *Revista Novos Estudos - CEBRAP*, Nº74, São Paulo, março de 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002006000100016&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002006000100016&script=sci_arttext)>. Acesso em: 27 set. 2013.

MUNIZ, Jerônimo Oliveira. *Um ensaio sobre as causas e características da migração*. Belo Horizonte, p. 1-10, 2002. Disponível em: <[www.ssc.wisc.edu/~jmuniz/ensaio\\_migracao.pdf](http://www.ssc.wisc.edu/~jmuniz/ensaio_migracao.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2014.

OLIVEIRA, Marcos Vinícius Ferreira de. *Tecido em ruínas: fabricação e corrosão das Cataguases no Inferno provisório* de Luiz Ruffato. São Paulo: Intermeios; Cataguases: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 2013.

OUELLET, Pierre. Palavras migratórias. As identidades migrantes: a paixão pelo outro. In: HANCIAU, Nubia; DION, Sulvie (Orgs.). *A história na literatura: textos canadenses em tradução*. Tradução de Luciano Passos Moraes. Rio Grande: Ed. da FURG, 2013. p. 145-170.

PAIVA, Odair da Cruz. *Histórias da (i)migração em São Paulo: imigrantes e migrantes em São Paulo entre o final do século XIX e o início do século XXI*. São Paulo: Arquivo Público do Estado, 2013.

PATERSON, Janet M. O sujeito em movimento: pós-moderno, migrante e transnacional. *Letras de Hoje*. Porto Alegre. v. 59, n. 2, p. 179-184, abr.-jun. 2015.

PARDO, Carmen Villarino. *Eles eram muitos cavalos* no(s) processo(s) de profissionalização de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marquerite Itamar (Org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007, p. 155-187

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de Filología Románica*. n. 19, 2002, p. 355-370. Disponível em: <[revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/download/RFRM0202110355](http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/download/RFRM0202110355)>. Acesso em: 10 abr. 2014.

\_\_\_\_\_. As vozes da violência na cultura brasileira. *Crítica Marxista*. n.21. 2005, p. 132-154. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivosbiblioteca/artigo124artigo.pdf>>. Acesso em: 05 out. 2013.

\_\_\_\_\_. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n.39, jan./jun. 2012, p. 37-55. Disponível em: <[http://www.gelbc.com.br/pdf\\_revista/3902.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3902.pdf)>. Acesso em: 10 abr. 2014.

PEREIRA, Helena Bonito C. (Org.). *Ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009.

\_\_\_\_\_. Narrativas brasileiras no século XXI – tradição e renovação. s. d. Disponível em: <[http://www.brasa.org/Documents/BRASA\\_XI/Helena-Pereira.pdf](http://www.brasa.org/Documents/BRASA_XI/Helena-Pereira.pdf)>. Acesso em: 01 set. de 2013.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2010.

PIRES, Murilo José de Souza; RAMOS, Pedro. O Termo Modernização Conservadora: Sua Origem e Utilização no Brasil. *Revista econômica do Nordeste 40 anos*. v. 40 n. 03, jul/setembro, 2009. Disponível em <[http://www.bnb.gov.br/projwebren/exec/artigoRenPDF.aspx?cd\\_artigo\\_ren=1140](http://www.bnb.gov.br/projwebren/exec/artigoRenPDF.aspx?cd_artigo_ren=1140)> Acesso em: jul. de 2015.

RAVENSTEIN, E. G. *As leis da migração*. (1885) Traduzido de RAVENSTEIN, E. G. The laws of migration. In: MOURA, H. A. (org.) *Migração interna, textos selecionados: teorias e modelos de análise*. Tomo I: p. 19-88. Fortaleza: BNB, 1980.

REIS, Daniel Aarão (coordenação). Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010. In: SCWARCZ, Lilia Moritz (direção) *História do Brasil Nação: 1808-2010*. Volume 5. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2014.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

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

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

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

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

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. *Minha primeira vez*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

\_\_\_\_\_. O que é o inferno provisório. *Revista Verbo de Minas: Letras*. Juiz de Fora: 2006, p. 159-161.

\_\_\_\_\_. A subversão narrativa. In: GONÇALVES, José Eduardo (Org.). *Ofício da Palavra*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 12-27).

\_\_\_\_\_. *Da impossibilidade de narrar*. Discurso proferido no 4º Congresso Mundial sobre o Romance. Lyon (França), 2010. Disponível em: <<http://www.conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2010/04/da-impossibilidade-de-narrar.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2012.

\_\_\_\_\_. *Discurso para a abertura da Feira de Frankfurt, em 08 de outubro de 2013*. Discurso proferido na Feira do Livro de Frankfurt (Alemanha). Disponível em: <<https://www.facebook.com/luizruffato/info>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

\_\_\_\_\_. Até aqui, tudo bem! *Água da Palavra. Revista de Literatura e Teorias*. n 3, mar, 2011. Disponível em: <<https://revistaaguadapalavra.files.wordpress.com/2012/08/atc3a9-aqui-tudo-bem-luiz-ruffato.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2012.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Faço Literatura com L maiúsculo*. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2014/03/24/noticiasjornalpaginasazuis,3225037/eu-faco-literatura-com-l-maiusculo.shtml>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Trabalhadores dão vida aos livros de Luiz Ruffato*. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/94/quando-escrever-e-compromisso-6099.html>>. Acesso em: 05 abr. 2014.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Ficção de Ruffato permanece fiel à classe operária*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/12/09/ficcao-de-luiz-ruffato-permanece-fiel-a-classe-operaria/>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Entrevista com cobra*. Disponível em: <<http://www.gargantada-serpente.com/entrevista/luizruffato.shtml>>. Acesso em: 05 de jan. 2015.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Literatura com um projeto* – entrevista a Heloisa Buarque de Holanda. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literatura-com-um-projeto-entrevista-com-heloisa-buarque-de-holanda/>>. Acesso em: 01 set. 2013.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Um Escritor na Biblioteca: Luiz Ruffato*. Disponível em: <[www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteúdo.php?conteudo=266](http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteúdo.php?conteudo=266)>. Acesso em: 09 dez. 2013.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Infernos provisórios de Luiz Ruffato* – entrevista a Danilo Corci. Disponível em: <<http://br.news.yahoo.com/050527/11/uei4.html>>. Acesso em: 01 set. 2013.

\_\_\_\_\_. Crônicas. *O Brasil para inglês ver e O Brasil para inglês ver (2)*. Disponível em: <[http://brasil.elpais.com/autor/luiz\\_fernando\\_ruffato\\_de\\_souza/a/](http://brasil.elpais.com/autor/luiz_fernando_ruffato_de_souza/a/)>. Acesso em: 10 jun. 2014.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2008.

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

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. 5 ed. 3 reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SILVA, Franciele Queiroz da. *Fragmentos de um escritor: Ruffato em perspectiva(s)*. Uberlândia, UFU, 2012. Dissertação – PPG em Letras. Disponível em: <<http://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/1885/1/FragmentosEscritorRuffato.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2014.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Tradução de Christina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

WEIL, Simone. *O enraizamento*. São Paulo: EDUSC, 2001.

ZILBERMAN, Regina. Desafios da literatura brasileira na primeira década do séc. XXI. *Nonada Letras em Revista*. v.1, n. 15, Porto Alegre, 2010, p. 183-200. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/276>>. Acesso em: 25 set. 2013.

## **ANEXOS**

## Da impossibilidade de narrar

**Luiz Ruffato\***

Sou do Brasil, um país do Terceiro Mundo, situado na periferia do capitalismo, uma nação ancorada na violência:

violência contra os índios, dizimados nos primeiros tempos do achamento;

violência contra os negros, escravizados e desterrados para sempre;

violência contra os miseráveis europeus e japoneses, que lá aportavam, um oceano a separá-los definitivamente de seus antepassados;

violência contra os nordestinos e mineiros, mão-de-obra barata acantonada em cortiços e favelas.

Venho de São Paulo, o sexto maior aglomerado urbano do planeta, com cerca de 20 milhões de habitantes. Uma metrópole onde

a segunda maior frota de helicópteros particulares do mundo sobrevoa ônibus, trens e metrô que desovam trabalhadores em estações superlotadas;

traficantes ricos instalados em suas mansões leem nos jornais notícias sobre traficantes pobres perseguidos pela

polícia corrupta e violenta;

políticos roubam a nível municipal, estadual e federal;

as vitrines dos restaurantes chiques refletem os esfomeados, os esfarrapados;

rios apodrecem em esgoto, lama, veneno;

favelas enlaçam prédios futuristas;

universidades de excelência alimentam a próxima elite política e econômica, enquanto na periferia escolas com professores mal remunerados, mal formados e mal protegidos geram os novos assalariados;

a mais avançada tecnologia médica da América Latina assiste, impassível, à fila dos condenados à morte: homens vítimas da violência, mulheres vítimas de complicações do parto, homens e mulheres vítimas da tuberculose, crianças vítimas da diarreia;

muros escondem a vida miúda que escorre lá fora.

E São Paulo é isso, canaã adubado pelo suor indígena, negro, mestiço, imigrante - mais da metade de sua população carrega sobrenomes italianos, e descendentes de portugueses, espanhóis, árabes, judeus, armênios, lituanos, japoneses, chineses, coreanos, bolivianos e de mais cinquenta outras nacionalidades espalham-se por avenidas, ruas e becos.

Como transpor o caos dessa cidade para as páginas de um livro?

Penso que o ficcionista deveria ser assim uma espécie de físico que ausculta a Natureza para tentar compreender o mecanismo de funcionamento do Universo. Cada passo na direção deste conhecimento resulta em mudanças significativas em sua concepção do mundo e, portanto, em uma imediata necessidade de elaborar novos instrumentos para continuar a busca.

O objeto de estudo do romancista é o Ser Humano mergulhado no Mundo. E, assim como a Natureza, o Ser Humano permanece indevassável - o que temos são descrições, umas mais, outras menos, felizes, da vida em determinados períodos históricos. Também como o físico, o ficcionista, na medida em que mudam as condições objetivas, sente necessidade de criar ferramentas de prospecção para aproximar-se da natureza humana, muitas vezes absorvendo avanços de outras áreas do conhecimento.

Nós, herdeiros e tributários do Século XX, vivenciamos na pele imensas mudanças: Einstein e Heisenberg desconstruíram nossa intuição de tempo e de espaço; Freud e Lacan desarrumaram a nossa autopercepção; Marx e Ford dinamitaram os fundamentos do antigo mundo do trabalho, afetando diretamente nosso dia a dia; o nazismo restituiu-nos à nossa barbárie; Baudelaire e Poe, via Benjamin, apresentaram-nos o Homem na multidão - e vieram Kafka, Proust, Pirandello, Joyce, Faulkner, Breton, o nouveau roman, o Oulipo... Agora, o Século XXI descortina-se às nossas incertezas: a teoria das supercordas, a neurociência, a robótica industrial, a internet, as megalópoles...

Ora, se os acontecimentos externos podem modificar nossa constituição de seres humanos (por exemplo, a crise do emprego formal que abala nossa segurança psicológica), então devemos admitir que somos obrigados a idear novas formas de compreendermo-nos imersos neste mundo repleto de múltiplas significâncias. Continuar pensando o romance como uma ação transcorrida dentro de um espaço e num determinado tempo, e que pretende ser o relato autêntico de experiências individuais verdadeiras, passa a ser, no mínimo, anacrônico.

Pois, vejamos. A desigualdade econômica, que contamina e necrosa o tecido social, imiscui-se na própria natureza humana. O tempo e o espaço, por exemplo, são absorvidos de maneira diferente se lidamos com alguém que habita o conforto de uma mansão num bairro rico ou a pestilenta emanção dos esgotos de uma favela. Porque o tempo é elástico para uns, que dispõem de veículos que se deslocam rápido pelas ruas e avenidas, enquanto para outros o tempo é comprimido em vagões de trens entupidos de gente, ou semiestático nos intermináveis engarrafamentos. E se o espaço de uns é infinito, pois destinos distantes como

os Estados Unidos ou a Europa alcançam em algumas horas, para outros ele é apenas o lugar que o corpo ocupa.

Além disso, quando uma pessoa deixa seu torrão natal, e essa é sempre uma decisão tomada em último caso, quando já não resta absolutamente nenhuma outra opção, ela é obrigada a abandonar não apenas o idioma, os costumes, as paisagens, mas, mais que tudo, os ossos de seus entes queridos, ou seja, o signo que indica que ela pertence a um lugar, a uma família, que possui, enfim, um passado. Quando assentado em outro sítio, o imigrante tem que inventar-se a partir do nada, inaugurando-se dia a dia.

Como construir relatos de caráter biográfico se lidamos com personagens sem história?

Esses os dilemas que enfrentei quando me pus a refletir sobre como tornar a cidade de São Paulo um espaço ficcional, como trazer para as páginas de um livro toda a sua complexidade. Lembrei-me então de uma instalação de artes plásticas, exposta na Bienal Internacional de Artes de São Paulo de 1996 (“Ritos de Passagem”, de Roberto Evangelista): centenas de calçados usados, masculinos e femininos, de adultos e de crianças, tênis e sapatos, chinelos-de-dedo e pantufas, botas e sandálias, sapatinhos de crochê e coturnos, coaticamente amontoados a um canto... Cada um deles trazia impressa a história dos pés que os usaram, impregnados pela sujidade dos caminhos percorridos.

A partir desta iluminação, percebi que ao invés de tentar organizar o caos - que mais ou menos o romance tradicional objetiva - tinha que simplesmente incorporá-lo ao procedimento ficcional: deixar meu corpo exposto aos cheiros, às vozes, às cores, aos gostos, aos esbarrões da megalópole, transformar as sensações coletivas em memória individual.

Flanar por ponto de ônibus e velórios, locais onde houve chacinas e supermercados, templos evangélicos e conjuntos habitacionais populares, favelas e prisões, hospitais e bares, estádios de futebol e academias de boxe, mansões e hotéis, fábricas e lojas, shopping centers e escolas, restaurantes e motéis, botequins e trens...

Recolher do lixo livros e eletrodomésticos, brinquedos e cardápios, santinhos e calendários, jornais velhos e velhas fotografias, anúncios de simpatias e de resolução de problemas financeiros...

Compreender que o tempo em São Paulo não é paulatino e sequencial, mas sucessivo e simultâneo.

Assumir a fragmentação como técnica (as histórias compondo a História) e a precariedade como sintoma - a precária arquitetura do romance, a precária arquitetura do espaço urbano.



A violência da invisibilidade, a violência do não-pertencimento, a violência de quem tem que construir uma subjetividade num mundo que nos quer homogeneamente anônimos.

A impossibilidade de narrar: cadernos escolares, emissões radiofônicas, diálogos entre ouvidos, crônica policial, contos, poemas, notícias de jornais, classificados, descrições insípidas, recursos da alta tecnologia (mensagens no celular, páginas de relacionamento na internet), discursos religiosos, colagens, cartas... Tudo: cinema, televisão, literatura, artes plásticas, música, teatro... Uma “instalação literária”...

E a linguagem acompanha essa turbulência – não a composição, mas a decomposição.

A cidade - cicatrizes que mapeiam meu corpo.

\*Discurso proferido pelo escritor no ano de 2010, em Lyon, na França, durante o 4º Congresso Mundial sobre o Romance.

**Discurso para a abertura da Feira de Frankfurt,  
em 8 de outubro de 2013.**

**Luiz Ruffato\***

O que significa ser escritor num país situado na periferia do mundo, um lugar onde o termo capitalismo selvagem definitivamente não é uma metáfora? Para mim, escrever é compromisso. Não há como renunciar ao fato de habitar os limiares do século XXI, de escrever em português, de viver em um território chamado Brasil. Fala-se em globalização, mas as fronteiras caíram para as mercadorias, não para o trânsito das pessoas. Proclamar nossa singularidade é uma forma de resistir à tentativa autoritária de aplainar as diferenças.

O maior dilema do ser humano em todos os tempos tem sido exatamente esse, o de lidar com a dicotomia eu-outro. Porque, embora a afirmação de nossa subjetividade se verifique através do reconhecimento do outro – é a alteridade que nos confere o sentido de existir –, o outro é também aquele que pode nos aniquilar... E se a Humanidade se edifica neste movimento pendular entre agregação e dispersão, a história do Brasil vem sendo alicerçada quase que exclusivamente na negação explícita do outro, por meio da violência e da indiferença.

Nascemos sob a égide do genocídio. Dos quatro milhões de índios que existiam em 1500, restam hoje cerca de 900 mil, parte deles vivendo em condições miseráveis em assentamentos de beira de estrada ou até mesmo em favelas nas grandes cidades. Avoca-se sempre, como signo da tolerância nacional, a chamada democracia racial brasileira, mito corrente de que não teria havido dizimação, mas assimilação dos autóctones. Esse eufemismo, no entanto, serve apenas para acobertar um fato indiscutível: se nossa população é mestiça, deve-se ao cruzamento de homens europeus com mulheres indígenas ou africanas – ou seja, a assimilação se deu através do estupro das nativas e negras pelos colonizadores brancos.

Até meados do século XIX, cinco milhões de africanos negros foram aprisionados e levados à força para o Brasil. Quando, em 1888, foi abolida a escravatura, não houve qualquer esforço no sentido de possibilitar condições dignas aos ex-cativos. Assim, até hoje, 125 anos depois, a grande maioria dos afrodescendentes continua confinada à base da pirâmide social: raramente são vistos entre médicos, dentistas, advogados, engenheiros, executivos, jornalistas, artistas plásticos, cineastas, escritores.

Invisível, acuada por baixos salários e destituída das prerrogativas primárias da cidadania – moradia, transporte, lazer, educação e saúde de qualidade –, a maior parte dos brasileiros sempre foi peça descartável na engrenagem que movimenta a economia: 75% de

toda a riqueza encontra-se nas mãos de 10% da população branca e apenas 46 mil pessoas possuem metade das terras do país. Historicamente habituados a termos apenas deveres, nunca direitos, sucumbimos numa estranha sensação de não-pertencimento: no Brasil, o que é de todos não é de ninguém...

Convivendo com uma terrível sensação de impunidade, já que a cadeia só funciona para quem não tem dinheiro para pagar bons advogados, a intolerância emerge. Aquele que, no desamparo de uma vida à margem, não tem o estatuto de ser humano reconhecido pela sociedade, reage com relação ao outro recusando-lhe também esse estatuto. Como não enxergamos o outro, o outro não nos vê. E assim acumulamos nossos ódios – o semelhante torna-se o inimigo.

A taxa de homicídios no Brasil chega a 20 assassinatos por grupo de 100 mil habitantes, o que equivale a 37 mil pessoas mortas por ano, número três vezes maior que a média mundial. E quem mais está exposto à violência não são os ricos que se enclausuram atrás dos muros altos de condomínios fechados, protegidos por cercas elétricas, segurança privada e vigilância eletrônica, mas os pobres confinados em favelas e bairros de periferia, à mercê de narcotraficantes e policiais corruptos.

Machistas, ocupamos o vergonhoso sétimo lugar entre os países com maior número de vítimas de violência doméstica, com um saldo, na última década, de 45 mil mulheres assassinadas. Covardes, em 2012 acumulamos mais de 120 mil denúncias de maus-tratos contra crianças e adolescentes. E é sabido que, tanto em relação às mulheres quanto às crianças e adolescentes, esses números são sempre subestimados.

Hipócritas, os casos de intolerância em relação à orientação sexual revelam, exemplarmente, a nossa natureza. O local onde se realiza a mais importante parada gay do mundo, que chega a reunir mais de três milhões de participantes, a Avenida Paulista, em São Paulo, é o mesmo que concentra o maior número de ataques homofóbicos da cidade.

E aqui tocamos num ponto nevrálgico: não é coincidência que a população carcerária brasileira, cerca de 550 mil pessoas, seja formada primordialmente por jovens entre 18 e 34 anos, pobres, negros e com baixa instrução.

O sistema de ensino vem sendo ao longo da história um dos mecanismos mais eficazes de manutenção do abismo entre ricos e pobres. Ocupamos os últimos lugares no ranking que avalia o desempenho escolar no mundo: cerca de 9% da população permanece analfabeta e 20% são classificados como analfabetos funcionais – ou seja, um em cada três brasileiros adultos não tem capacidade de ler e interpretar os textos mais simples.

A perpetuação da ignorância como instrumento de dominação, marca registrada da elite que permaneceu no poder até muito recentemente, pode ser mensurada. O mercado editorial brasileiro movimentava anualmente em torno de 2,2 bilhões de dólares, sendo que 35% deste total representam compras pelo governo federal, destinadas a alimentar bibliotecas públicas e escolares. No entanto, continuamos lendo pouco, em média menos de quatro títulos por ano, e no país inteiro há somente uma livraria para cada 63 mil habitantes, ainda assim concentradas nas capitais e grandes cidades do interior.

Mas, temos avançado.

A maior vitória da minha geração foi o restabelecimento da democracia – são 28 anos ininterruptos, pouco, é verdade, mas trata-se do período mais extenso de vigência do estado de direito em toda a história do Brasil. Com a estabilidade política e econômica, vimos acumulando conquistas sociais desde o fim da ditadura militar, sendo a mais significativa, sem dúvida alguma, a expressiva diminuição da miséria: um número impressionante de 42 milhões de pessoas ascenderam socialmente na última década. Inegável, ainda, a importância da implementação de mecanismos de transferência de renda, como as bolsas-família, ou de inclusão, como as cotas raciais para ingresso nas universidades públicas.

Infelizmente, no entanto, apesar de todos os esforços, é imenso o peso do nosso legado de 500 anos de desmandos. Continuamos a ser um país onde moradia, educação, saúde, cultura e lazer não são direitos de todos, mas privilégios de alguns. Em que a faculdade de ir e vir, a qualquer tempo e a qualquer hora, não pode ser exercida, porque faltam condições de segurança pública. Em que mesmo a necessidade de trabalhar, em troca de um salário mínimo equivalente a cerca de 300 dólares mensais, esbarra em dificuldades elementares como a falta de transporte adequado. Em que o respeito ao meio-ambiente inexistente. Em que nos acostumamos todos a burlar as leis.

Nós somos um país paradoxal.

Ora o Brasil surge como uma região exótica, de praias paradisíacas, florestas edênicas, carnaval, capoeira e futebol; ora como um lugar execrável, de violência urbana, exploração da prostituição infantil, desrespeito aos direitos humanos e desdém pela natureza. Ora festejado como um dos países mais bem preparados para ocupar o lugar de protagonista no mundo – amplos recursos naturais, agricultura, pecuária e indústria diversificadas, enorme potencial de crescimento de produção e consumo; ora destinado a um eterno papel acessório, de fornecedor de matéria-prima e produtos fabricados com mão-de-obra barata, por falta de competência para gerir a própria riqueza. Agora, somos a sétima economia do planeta. E permanecemos em terceiro lugar entre os mais desiguais entre todos...

Volto, então, à pergunta inicial: o que significa habitar essa região situada na periferia do mundo, escrever em português para leitores quase inexistentes, lutar, enfim, todos os dias, para construir, em meio a adversidades, um sentido para a vida?

Eu acredito, talvez até ingenuamente, no papel transformador da literatura. Filho de uma lavadeira analfabeta e um pipoqueiro semianalfabeto, eu mesmo pipoqueiro, caixeiro de botequim, balconista de armarinho, operário têxtil, torneiro-mecânico, gerente de lanchonete, tive meu destino modificado pelo contato, embora fortuito, com os livros. E se a leitura de um livro pode alterar o rumo da vida de uma pessoa, e sendo a sociedade feita de pessoas, então a literatura pode mudar a sociedade. Em nossos tempos, de exacerbado apego ao narcisismo e extremado culto ao individualismo, aquele que nos é estranho, e que por isso deveria nos despertar o fascínio pelo reconhecimento mútuo, mais que nunca tem sido visto como o que nos ameaça. Voltamos as costas ao outro – seja ele o imigrante, o pobre, o negro, o indígena, a mulher, o homossexual – como tentativa de nos preservar, esquecendo que assim implodimos a nossa própria condição de existir. Sucumbimos à solidão e ao egoísmo e nos negamos a nós mesmos. Para me contrapor a isso escrevo: quero afetar o leitor, modificá-lo, para transformar o mundo. Trata-se de uma utopia, eu sei, mas me alimento de utopias. Porque penso que o destino último de todo ser humano deveria ser unicamente esse, o de alcançar a felicidade na Terra. Aqui e agora.

\*Texto disponível em: <https://pt-br.facebook.com/notes/luiz-ruffato/discurso-para-a-abertura-da-feira-de-frankfurt-em-8-de-outubro-de-2013/608105592607869>. Postado em 11 de março de 2014, na página de *facebook* de Luiz Ruffato. Acesso em: 30 set. 2014.

## Rol de Teses e dissertações sobre as obras de Luiz Ruffato

(disponível no *facebook* do autor)

### TESES (Doutorado)

BARBOSA, Cátia Valério Ferreira. *Representações da realidade em romances brasileiros contemporâneos: A literatura da angústia*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BARRETO, Francismar Ramírez. *Uma fábula no compasso da História: estudo para Inferno Provisório em seis atos*. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

CARBONERA, Ildo. *Trajetórias da narrativa ítalo-brasileira Dove è la cuccagna?*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

CASTRO, Márcia Carrano. *A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

HAUCK, Marcelo A. R. *Migrações geográficas e textuais em Inferno Provisório, de Luiz Ruffato*. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), Belo Horizonte, 2013.

KONZEN, Paulo César. *Ficções visíveis: diálogos entre a tela e a página na ficção brasileira contemporânea*. tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

LIMA, Paula Andrea Vera Bustamante de. *A cidade fictiva: visões e mundos da cidade em contos contemporâneos brasileiros, chilenos e portugueses*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

LOBO, Rosana Corrêa. *Inferno provisório: representações do Brasil fora da ordem e do progresso*. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

MELO, Cimara Valim de. *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

MENDES, Marco Aurélio de Sousa. *A personagem em Fernando Cesário, Luiz Ruffato e Ronaldo Cagiano: alteridade e desenraizamento em três universos*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

OLIVEIRA, Marcos Vinícius Ferreira de. *A Ruína e a Máscara: as contradições da modernização conservadora em Inferno Provisório, de Luiz Ruffato*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

SILVA, Cristina Maria da. *Rastros das Socialidades. Conversações com João Gilberto Noll e Luiz Ruffato*. Tese (Doutorado) - Universidade de Campinas, Campinas, 2009.

SILVA, Wellington Augusto da. *O desmanche em Inferno provisório*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

## DISSERTAÇÕES (Mestrado)

BUSCÁCIO, Livia. Letícia Belmiro. *O projeto de escritura literária de Ruffato: reflexões sobre a estética do romance brasileiro contemporâneo*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

CERQUEIRA, Rodrigo da Silva. *Estamos sempre indo para casa (breve análise do Inferno provisório, de Luiz Ruffato)*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

CHEZZI, Maria Angela. *Tradurre Luiz Ruffato tra variazione sociolinguistica e regoli editoriali*. Dissertação (Mestrado) - Università del Salento, Lecce, 2012.

DE FAULTRIER-TRAVERS, Isaure. *L'Espaço dans les contes de Luiz Ruffato*. Dissertação (Mestrado) - Université Paris IV - Sorbonne, Paris, 2010.

DEBORTOLI, Solange Fernandes Barrozo. *A (des)construção narrativa como forma de representação da sociedade do espetáculo em Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Regional do Alto Uruguai e das Missões, Erechim, 2011.

DELGADO, Gabriel Estides. *A negociação social do espaço em Inferno provisório, de Luiz Ruffato*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília, 2014.

EBLE, Laetícia Jensen. *Imagens convergentes: os anônimos de Oswaldo Goeldi e Luiz Ruffato*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

FERREIRA, Terezinha Perini. *Caótica Unidade: a narrativa de Luiz Ruffato em Eles eram muito cavalos*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2009.

FRETTA, Cristiano. *A relação forma literária e sociedade em Eles Eram Muitos Cavalos, de Luiz Ruffato*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

LOBO, Rosana Corrêa. *Amores expressos: narrativas do não-pertencimento*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

MEDEIROS, Marco. *O labirinto dos eus cambiantes: a questão da identidade em eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

OLIVEIRA, Giovana Paula Santiago de. *Silêncio e som: O discurso do trabalho em obras de Drummond e Ruffato*. Brasília: Universidade de Brasília, 2008..

PERINI, Terezinha. *A narrativa de Luiz Ruffato em 'Eles eram muitos cavalos'*. Três Lagoas: Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2009.

PINTO, Silvânia Aparecida Vicentini. *Um olhar sobre a obra De mim já nem se lembra, de Luiz Ruffato*. (Mestrado) - Centro de Ensino Superior, Juiz de Fora, 2014.

ROBERTI, Lêda do Nascimento Rosa. *As utopias geraes nas Minas de Ruffato*. Juiz de Fora: Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2005.

ROSATI, Luiz Alfredo Reis. *Ficções brasileiras atuais: literatura e realidade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

SANDRINI, Paulo Henrique da Cruz. *Que Romance é Este? Uma Análise Estético-Sociológica de Eles Eram Muitos Cavalos, de Luiz Ruffato*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

- SANTOS, João Guilherme Dayrell de Magalhães. *O Sensível Cinemático: des-montagens em eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.
- SANTOS, Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos. *Imagens urbanas: uma leitura dos signos da cidade contemporânea no espaço narrativo de João Antônio e Luiz Ruffato*. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.
- SCARAGGI, Elisa. *O avesso do avesso*. Una letteratura di São Paulo. Monografia (Laurea Magistrale em Letteratura portoghese e brasiliana), Università di Bologna, Bolonha, 2014.
- SILVA, Franciele Queiroz da. *Fragments de um escritor: Ruffato em perspectiva(s)*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.
- SILVA, Gisele Menezes da. *A cidade e o caos: uma leitura do contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.
- TRAJANO, Roberta Torres. *Sujeitos em trânsito: espaços urbanos em Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- VIEIRA, Gabriel Carrara. *Autonomia e referencialização em Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- XAVIER, Maria do Carmo Dias. *A cidade como palco da (des)construção da subjetividade no romance Eles eram muitos cavalos*. Juiz de Fora: Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2010.
- ZAMBERLAN, Lucas. *A velocidade e a simultaneidade na configuração fragmentada da urbe em Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, 2014.