

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Rodrigo da Silva Cerqueira

**Um escritor excepcional, uma obra de exceção: o *Inferno provisório* e as
movimentações de Luiz Ruffato no campo literário brasileiro.**

Juiz de Fora
2016

Rodrigo da Silva Cerqueira

Um escritor excepcional, uma obra de exceção: o *Inferno provisório* e as movimentações de Luiz Ruffato no campo literário brasileiro.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Literatura, Identidade e outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Silvina Liliana Carrizo.

Juiz de Fora
2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Cerqueira, Rodrigo da Silva.

Um escritor excepcional, uma obra de exceção : o Inferno provisório e as movimentações de Luiz Ruffato no campo literário brasileiro. / Rodrigo da Silva Cerqueira. -- 2016.

251 f.

Orientadora: Silvina Liliana Carrizo

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2016.

1. Literatura brasileira.. 2. Sociologia.. 3. Crítica.. I. Carrizo, Silvina Liliana, orient. II. Título.

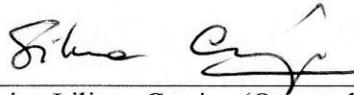
Rodrigo da Silva Cerqueira

Um escritor excepcional, uma obra de exceção: o *Inferno provisório* e as movimentações de Luiz Ruffato no campo literário brasileiro

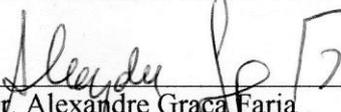
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, Área de Concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em 30 de setembro de 2016.

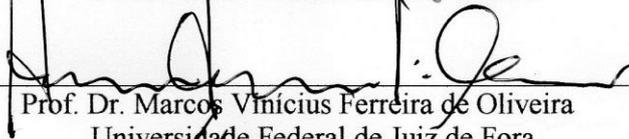
BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dra. Silvana Liliana Carrizo (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora



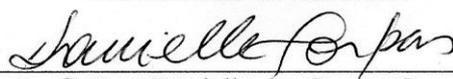
Prof. Dr. Alexandre Graça Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Marcos Vinicius Ferreira de Oliveira
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello
Universidade de São Paulo



Prof.^a Dra. Danielle dos Santos Corpas
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Para Gilson e Marília, meus pais, pelo carinho e confiança eternos.

Para Tamiris, a quem tanto amo.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Silvina Liliana Carrizo, pela orientação.

Ao Professor Doutor Jefferson Agostini Mello e ao Professor Doutor Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira pelas críticas e sugestões durante o processo de qualificação.

Aos membros do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, em especial a Professora Doutora Maria Clara Castellões de Oliveira e a Professora Doutora Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves em cujas aulas algumas das reflexões aqui desenvolvidas foram discutidas.

A Luiz Ruffato e Luciana Villas-Bôas que, atenciosamente, concederam-me entrevistas de grande importância para o desenvolvimento deste trabalho.

À minha família, em especial meus pais, Gilson e Marília, pelo apoio constante.

A Tamiris, minha esposa, pela dedicação, amor e – sobretudo – pela paciência.

O campo literário (etc.) é um campo de forças a agir sobre aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam (...) E as tomadas de posição (obras, manifestos ou manifestações políticas etc.), que se pode e deve tratar como um 'sistema' de oposições pelas necessidades da análise, não são o resultado de um forma qualquer de acordo objetivo, mas o produto e a aposta de um conflito permanente. Em outras palavras, o princípio gerador e unificador desse 'sistema' é a própria luta.

Pierre Bourdieu

Sim, certamente, sou um escritor do mainstream totalmente atípico. Não sou oriundo da classe média, não estudei em boas escolas, não tive pais intelectuais. Evidentemente, essa trajetória bastante peculiar me instrumentalizou um olhar também bastante particular. E é essa reflexão que proponho em meus livros, em minhas palestras.

Luiz Ruffato

RESUMO

O presente trabalho objetiva analisar as movimentações de Luiz Ruffato no campo literário brasileiro, norteando-se pela maneira como o escritor situa nesse espaço o *Inferno provisório*, conjunto de livros por ele publicado entre 2005 e 2011. O que se pretende aqui é um estudo de trajetória, a fim de que se possa esmiuçar as tomadas de posição do escritor no campo literário em que ele se insere e no qual tenta instituir uma posição particular. O trabalho dividir-se-á em cinco capítulos. No primeiro, buscamos averiguar o processo de formação do escritor, investigando como se dá a incorporação de certos *habitus* e a possível transformação desses em prática artística. Para isso, analisamos relatos em tons autobiográficos com que Ruffato se insere no campo, textos públicos (entrevistas e depoimentos) através dos quais o autor se posiciona, construindo para si uma autoimagem sobre cujas características básicas refletiremos. Pesam também nesse estudo sobre a formação de Luiz Ruffato como escritor as primeiras incursões literárias profissionais, tímidos passos no campo literário, mas que já revelam procedimentos e posicionamentos a serem potencializadas em momentos futuros de sua trajetória. No segundo capítulo, buscaremos compreender como se dá o início da trajetória profissional do autor, analisando seus três primeiros livros. Neste capítulo em especial, interessar-nos-á as estratégias adotadas pelo autor para inserir suas obras, as relações e aproximações com séries literárias várias que ele vai facultando a fim de criar para si uma posição particular, a maneira como o produtor movimenta-se no campo. O terceiro capítulo já estabelece o estudo em diálogo com o *Inferno provisório*. Nele, o mesmo tipo de análise desenvolvido no segundo capítulo é agora articulado à pentalogia desenvolvida pelo autor entre 2005 e 2011. Analisamos, sobretudo, a presença desse projeto literário em textos públicos que datam do fim da década de 1990, sopesando seus traços mais marcantes, seus desvios de rota e a relação entre tais movimentos e os lugares que o escritor vai ocupando no campo de produção. Já os dois últimos capítulos desta tese objetivam analisar os movimentos de Luiz Ruffato na própria escrita do *Inferno provisório*. Lendo os cinco volumes da pentalogia, buscamos averiguar se há possibilidade de a escrita conservar traços de outras tomadas de posição do escritor, o trânsito que ele estabelece no campo literário, a autoimagem que vai construindo para si e o lugar específico que tenta criar para seu nome.

Palavras-chave: Tomadas de posição. Movimentações. Campo literário. Autoimagem. Luiz Ruffato.

ABSTRACT

The current task aims to analyze how Luiz Ruffato moves himself at Brazilian's literary field studying how the writer situates *Inferno provisório*, books set released by the author between 2005 and 2011, in this space. What is intended here is an study about a writer's trajectory, in order to read his stances and a particular position that he tries to institute. The task is divided in five chapters. In the first one, we seek to ascertain the writer's formation process, investigating his incorporation of *habitus* and its possible formulation on artistic practices. For doing this, we analyze autobiographical reports with which Ruffato inserts himself on the literary field, public texts (interviews and statements) through which the author establishes a position; building a self image on whose basic characteristics we shall reflect. It's also important for the study about Ruffato's formation process, his first literary experiments, first steps on the literary field that, however, reveals procedures and position that will be potentiated in future moments. On the second chapter, we'll try to understand the beginning of Ruffato's professional trajectory analyzing his first three books. On this chapter, the strategies that the author adopts do insert his work on the literary field interest us, the relations and approximations with literary series that he provides in order to create a singular position, how the author build movementes. The third chapter establishes a relation with *Inferno provisório*. In this point, our goal is to maintain the type of analysis present in the second chapter, but now with the set of books published between 2005 and 2011. About everything, we analyze the presence of the project in public texts in the late 1990's, positioning its remarkable features, detours and the places that the author occupies in the production field. The last two chapters search to reveal Ruffato's movements in *Inferno provisório's* writing. Reading the five volumes of the set we try to ascertain if there is a possibility for the literary writing to be considered as a carrier of author's positioning, the place that he tries to occupy on literary field, the self image that he builds to conclude this objective.

Keywords: Stances. Movements. Literary field. Self image. Luiz Ruffato.

SUMÁRIO

1 – Um estrangeiro em Frankfurt.	10
2 – Capítulo 1: O artista em formação.	22
3 – Capítulo 2: Um escritor profissional.	59
4 – Capítulo 3: A elaboração do projeto.	98
5 – Capítulo 4: Reorganizar para construir.	130
6 – Capítulo 5: A modulação do olhar.	180
7 – Anexo 1: “Sim, certamente, sou um escritor do <i>mainstream</i> totalmente atípico”. Entrevista com Luiz Ruffato.	234
8 – Anexo 2: “Todo editor sério busca o bom livro, de qualidade excepcional, que possa tocar a emoção dos leitores”. Entrevista com Luciana Villas-Bôas.	239
9 – Bibliografia.	243
10 – Índice de imagens.	250

1 – Um estrangeiro em Frankfurt

No livro *JF anos 80*, do fotógrafo Humberto Nicoline, em que se registram cidadãos e eventos marcantes da vida de Juiz de Fora (Minas Gerais) na penúltima década do século XX, há um retrato do então jornalista Luiz Fernando Ruffato. A foto encontra-se na seção “Personalidades”, junto a uma série de outros profissionais da imprensa municipal da época, todos flagrados em seus ambientes de trabalho. Ruffato posa para as lentes de Nicoline em 1982, aos 21 anos de idade, na redação do *Diário Mercantil*.

Posar, entretanto, não é o verbo mais adequado para caracterizar a postura do jornalista diante da câmera que o flagra. Jovem, extremamente magro, Ruffato parece olhar ressabiado para as lentes de Nicoline; a mão esquerda pousada na alavanca de retorno da máquina de escrever, camisa amarfanhada, cabelos idem, barba de dias, tudo nele parece esboçar timidez, desconforto até, sentimentos naturais para quem há tão pouco abandonara a casa dos pais numa cidade pequena como Cataguases para reconhecer um mundo antes inimaginável, da tensão política característica dos estertores do regime militar aos agrupamentos culturais que povoam aquele início da década de 1980.

Trinta e um anos depois, em Outubro de 2013, não há registros da presença de Humberto Nicoline no salão principal da Feira do Livro de Frankfurt (Alemanha). Luiz Ruffato, entretanto, está lá, e é focado não por uma, mas por várias máquinas fotográficas e câmeras filmadoras que desejam registrar o discurso de abertura da Feira, que tem, nesse ano, o Brasil como país homenageado. Contrariando a expectativa internacional, que previa (e desejava ver) Paulo Coelho como o maior destaque literário brasileiro, o país seria representado pelo autor de então onze livros de ficção e um ensaio, organizador de diversas antologias e aplaudido pela crítica por uma das obras mais importantes da ficção brasileira no início do século XXI, o romance *eles eram muitos cavalos* (2001).

O tempo poderia ter varrido da fisionomia do agora ex-jornalista o espanto e a timidez flagrados no início da década de 1980, mas as atitudes do autor dizem o contrário. Inicialmente atrapalhado com as folhas do discurso, atento à chamada do cerimonial para o palco, Ruffato está visivelmente nervoso ao subir os poucos degraus que o levam ao microfone; contudo, se o acanhamento de 1982 faz-se presente agora por trás das lentes dos óculos de aro grosso, se o desarranjo das roupas, cabelos e barba

persiste apenas no nó da gravata vermelha um pouco torto de um calvo e imberbe senhor de 52 anos, as palavras por ele lidas parecem dispensar a indecisão que emoldurava os olhos do jornalista recém-formado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora em 1981. Após um rápido “boa tarde a todos e a todas”, o autor propõe uma primeira pergunta, o que significaria ser escritor num país como o Brasil, segundo ele “um lugar situado na periferia do mundo”, e oferece uma resposta ao mesmo tempo breve e bastante significativa para ilustrar sua atuação no campo literário de que faz parte: “Para mim, escrever é compromisso”¹.

O discurso de Ruffato naquele oito de Outubro foi recebido com surpresa tanto por seus colegas escritores quanto pelos componentes do governo brasileiro mais diretamente ligados à apresentação do país na Feira (o à época vice-presidente Michel Temer e a então ministra da cultura Martha Suplicy são registrados pela câmera logo após o término da fala em destacado embarço – Suplicy, no mesmo dia, ainda criticaria o escritor mineiro por ter “escondido o perfil literário e mágico” do Brasil para oferecer, com seu texto, uma “aula de Sociologia”²); após ler a última frase, Ruffato volta ao lugar que ocupava no auditório sob aplausos (alguns de pé) e apupos (dos mais brandos às ameaças e ofensas pessoais); dias depois o discurso é apoiado, rechaçado, discutido, e o autor torna-se ao mesmo tempo, e no mesmo evento, *persona non grata* e exemplo a ser seguido.

Afora a reação positiva de Paulo Lins³, que destaca a coragem do autor mineiro, a calorosa crítica feita ao discurso de Ruffato por Ziraldo⁴, e uma nota de ojeriza ao

¹ O discurso de Ruffato na abertura da Feira do Livro de Frankfurt pode ser lido na íntegra no *site* do jornal *O Estado de São Paulo* (Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integral-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>; último acesso em 18/03/2015). O registro em vídeo do discurso pode ser acessado em: https://www.youtube.com/watch?v=tsqcziX5_6E.

² Declarações dadas a jornalistas pela então ministra ainda em Frankfurt. Ver: BRASIL, Ubiratan. “Martha Suplicy critica Luiz Ruffato e elogia Michel Temer”. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/radar-cultural/marta-suplicy-critica-luiz-ruffato-e-elogia-michel-temer/>; último acesso em 02/03/2015.

³ No discurso de encerramento da Feira, em que o Brasil passava o bastão para a Finlândia, país que seria homenageado em 2014, Lins abraça o discurso do colega Ruffato: “Faço minhas as palavras do Ruffato. Foi uma declaração de amor, uma fala de esperança sobre o Brasil”. Ver: FREITAS, Guilherme. “No encerramento de Frankfurt, Paulo Lins apoia professores em greve”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/10/13/no-encerramento-de-frankfurt-paulo-lins-apoia-professores-em-greve-511918.asp>; último acesso em 02/03/2015.

⁴ O cartunista retirar-se-ia aos berros do auditório dizendo que, caso o colega não estivesse satisfeito com o país, que se mudasse para algum outro. O relato da reação ao discurso encontra-se no portal da agência de notícias *Deutsche Welle*. Ver: FREY, Luísa. “Polêmico discurso de Luiz Ruffato divide Feira do Livro”. Disponível em: <http://www.dw.de/pol%C3%A4mico-discurso-de-luiz-ruffato-divide-feira-do-livro/a-17148356>; último acesso em 10/06/2015.

autor publicada pela Tradição Família e Propriedade (TFP) em alemão⁵, a fala em Frankfurt diz muito sobre o próprio Luiz Ruffato intelectual e a maneira como este se movimenta no campo literário brasileiro, tentando se manter no privilegiado circuito de autores legitimados por crítica e público através do reconhecimento como figura alheia ao perfil de escritor comum na sociedade, já que oriundo da classe baixa, sem pais intelectuais ou sólida formação educacional⁶.

Filho de mãe analfabeta e pai semi-analfabeto, destinado a cumprir o fado de muitos de seus familiares e amigos, ou seja, trabalhar, trabalhar, trabalhar até o fim, sendo esquecido pelo tempo, Ruffato constantemente se coloca como exceção à regra que destina às classes média alta e alta o perfil do homem de letras. Trata-se de um operário da palavra, que conhece o valor do trabalho por justamente ter passado por inúmeras profissões desde a infância, e, conquanto tenha ascendido socialmente através do estudo e do esforço próprios, não se esquece de onde veio e como chegou aonde chegou. Por isso mesmo, suas tomadas de posição no campo, livros, entrevistas, depoimentos, reforçam o dia a dia em que foi criado, nos bairros fabris de Cataguases, trazendo à tona sua origem, os passos e percalços que o conduziram à criação de sua obra.

A surpresa com o tom do discurso de Frankfurt representa, portanto, certo desconhecimento sobre como se coloca no campo o escritor mineiro, processo que pode ser analisado com base em sua formação cultural e nos posicionamentos com que ele se insere (e tenta posteriormente se manter) assumindo para si papel de destaque no panorama da literatura brasileira atual. Por isso, a equação que pode explicar tais posicionamentos do autor de *eles eram muitos cavalos* deve necessariamente elencar a origem humilde em Cataguases junto à formação tanto intelectual quanto política em

⁵ O próprio Ruffato comenta tal nota em entrevista a Ana Clara Brant em Outubro de 2013: “Até a TFP (Tradição, Família e Propriedade) soltou aqui nota, em alemão, muito agressiva, falando que sou comunista, que estou incentivando a luta de classes. Como se tivesse de incentivar alguma coisa. Enfim, acho que, de certa maneira, infelizmente, tanto a esquerda quanto a direita estão desfavoráveis a mim” (Ver: RUFFATO, Luiz. Luiz Ruffato fala sobre polêmico discurso e rebate críticas: entrevista [13 de outubro de 2013]. Entrevista concedida a Ana Clara Brant; Disponível em: http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/10/13/noticia_arte_e_livros,147370/entrevista-luiz-ruffato-fala-sobre-polemico-discurso-e-rebate-criticas.shtml; último acesso em 09/03/2015.). O Instituto Plínio Corrêa de Oliveira, formado por membros excluídos da TFP emitiu um comunicado repudiando o discurso do autor. Ver: “Comunicado de imprensa sobre lamentável discurso na Abertura Solene da Feira do Livro de Frankfurt”. Disponível em: <http://ipco.org.br/ipco/noticias/comunicado-imprensa-lamentavel-discurso-abertura-solene-feira-livro-frankfurt>; último acesso em 15/12/2015.

⁶ Os conceitos de campo literário e tomadas de posição são utilizados aqui conforme Pierre Bourdieu os desenvolve, especialmente em *As regras da arte* (1996).

Juiz de Fora e a colocação de seu nome no campo literário como um escritor excepcional, diferente dos demais.

Essa conjugação nos parece chave interessante para a análise das movimentações do autor no campo, negociações por ele articuladas e que se encontram de alguma forma presentes em suas tomadas de posição: entrevistas, depoimentos, trabalhos ficcionais. Tal abordagem ganha maior força no caso específico de Ruffato haja vista ser o autor contumaz definidor da própria ficção, uma espécie de crítico ideal cujos argumentos, por vezes, parecem ser seguidos sem filtros pela crítica especializada, talvez a principal agente legitimadora da produção literária contemporânea.

Por prudência, contudo, uma leitura analítica da obra do mineiro não deve considerar as declarações do autor como pontos de vista incontestes, mas como parte importante das lutas que ele trava no campo. Dessa maneira, pode-se averiguar o que do discurso faz-se presente na obra, o que das movimentações exercidas pelo escritor materializam-se de alguma forma e como se dá tal processo. A uma primeira análise, é possível dizer que o trânsito do autor é mais fecundo com o lançamento do conjunto de livros intitulado *Inferno provisório*, projeto por ele publicado entre 2005 e 2011. Reunião de cinco volumes que teria como objetivo principal “escrever a história do proletariado brasileiro” na segunda metade do século XX⁷, o projeto vem a reboque do enorme (e ainda não repetido) sucesso público e de crítica de *eles eram muitos cavalos* (2001), e adaptando as narrativas formadoras dos dois primeiros livros publicados pelo escritor, *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e *(os sobreviventes)* (2000).

Especialmente, trata-se da obra que encontra seu autor como profissional da literatura, disponível (e solicitado) para inúmeras entrevistas e depoimentos que parecem moldar uma definição crítica dos próprios livros, justificativa que, à leitura atenta, procura consolidar a importância da ficção neles praticada frente às instâncias legitimadoras (público, demais produtores literários, crítica). Tais intervenções do autor a partir de 2005 costuram uma teia interessante de valores que, coadunados à imagem que o próprio faz de si para o campo, definem a obra como peça singular (por isso, digna de atenção) na produção literária contemporânea, enquanto ele se torna um escritor excepcional frente aos demais. Essa visão construída pelo autor sobre a própria

⁷ Essa definição é dada pelo próprio autor em entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda e Ana Lígia Matos. Ver: RUFFATO, Luiz. Literatura como projeto: entrevista. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda e Ana Lígia Matos. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literatura-com-um-projeto-entrevista-com-heloisa-buarque-de-hollanda/>; último acesso em 08/01/2014.

obra deixa de lado as nuances do processo constitutivo de *Inferno provisório*, ainda que esboce com riqueza as estratégias adotadas pelo autor para situar sua literatura.

O discurso de Frankfurt não é nem deve ser tratado, logo, como surpresa na trajetória de Luiz Ruffato, mas como tomada de posição fundamental para se compreenderem os movimentos do autor⁸. O que intentamos nas próximas páginas é, pois, analisar como o escritor mineiro busca situar seu nome no campo literário, de que forma as negociações articuladas e as relações por ele estabelecidas diligenciam espaços específicos a serem ocupados por seu trabalho artístico e seu nome frente àqueles que, em maior ou menor grau, o referendam.

Nossa análise, todavia, não começa com o lançamento do conjunto de livros nem prescinde das demais obras do autor, já que o projeto estabelece pontos de contato (e esses pontos são sobretudo trabalhados pelo próprio Ruffato em entrevistas e depoimentos) com suas outras publicações. Para compreender as tomadas de posição do intelectual em seu espaço de produção artística, também não podemos desconsiderar a série de fatores que o impulsionam a adotá-las, alimentando – talvez até determinando – seu comportamento. Dessa forma, é preciso, averiguar quem foi Luiz Ruffato até o lançamento de *Inferno provisório* e como essa obra foi composta. Por isso, adotaremos a cronologia como, digamos, linha narrativa deste trabalho, iniciando nossas reflexões sobre a formação do autor em seus anos iniciais – infância e adolescência – até quando, cremos, seu posicionamentos consolidam-se no campo literário: o ano de 2013, o discurso na abertura da Feira de Frankfurt. Não raro, porém, nossas reflexões partirão das próprias palavras do autor, o que requererá de nós inequívoco cuidado para que não caiamos numa visão ideal, que deixe de lado as problematizações e conflitos intrínsecos a todo o processo.

Para tanto, cada capítulo desta tese apresentará em suas primeiras páginas um fragmento do depoimento “Até aqui, tudo bem!”, publicado por Ruffato originalmente em 2008. O depoimento, um relato de tom autobiográfico em que o autor disserta sobre sua formação como escritor, servir-nos-á por, primeiramente, narrar de maneira resumida a trajetória de Luiz Ruffato, articulando cronologicamente a dimensão artística ao caminho pessoal, marca de seus posicionamentos. Além disso, o depoimento é significativo por ter sido publicado pelo autor no ano de lançamento do quarto (e penúltimo) livro formador de *Inferno provisório*, constituindo-se como uma espécie de

⁸ O conceito de “trajetória” é por nós utilizado seguindo a formulação de Pierre Bourdieu tanto no já citado *As regras da arte*, como no ensaio “Por uma ciência das obras”, anterior ao livro de 1996.

balanço de sua literatura até então. Instituído cada fragmento desse texto específico como mote, ordenaremos nosso trabalho em cinco capítulos.

“O artista em formação”, primeiro capítulo, abordará a formação inicial de Ruffato e como esta é propriamente colocada pelo autor como base para a criação de seu trabalho artístico. Aqui, é para nós de fundamental importância analisar como o autor faz questão de enfatizar alguns traços específicos de sua biografia. Destaque-se, por exemplo, a origem familiar humilde, a infância e adolescência passadas nos bairros fabris de Cataguases, tão importantes para sua ficção, pois boa parte do trabalho literário do mineiro versa sobre esse contexto inicial (principalmente os cinco volumes de *Inferno provisório*). Além disso, ressaltamos sua passagem por Juiz de Fora, a aquisição de maior capital cultural pela inserção no ensino superior e pela participação ativa em movimentos políticos e culturais que modulam de alguma forma sua visão sobre as potencialidades da arte. É nesse período juiz-forano que Ruffato dará seus primeiros passos na literatura, inicialmente como poeta, divulgando seus livros, publicações artesanais, independentes, e relacionando-se com outros artistas também em incipiente início de carreira, relações fecundas para sua construção intelectual.

O exame da formação intelectual de Luiz Ruffato e a maneira como o próprio autor articula esse processo requer o estudo das entrevistas e depoimentos do escritor, mais numerosos após a instituição de seu nome na literatura brasileira contemporânea, o que se dá com a publicação de *eles eram muitos cavalos*. Afirma Pierre Bourdieu que o trabalho artístico comporta “sempre um trabalho do artista sobre si mesmo” (1996, p. 196); sob esse aspecto, as entrevistas e depoimentos dados por Luiz Ruffato para a divulgação de sua obra reforçam o autor enquanto artista engajado, dono de um olhar peculiar sobre a realidade, cujas bases estão justamente em seu processo de formação intelectual e artística. Por meio de entrevistas, via de divulgação “de um leque inesgotável de identidades e posições de sujeito”, como argumenta Leonor Arfuch (2010, p. 155), o escritor vai construindo um relato de tom autobiográfico cujo saldo último parece ser a íntima filiação entre a figura do autor e seu trabalho ficcional, base para a maneira particular com que o mineiro situa-se no campo e a qual damos o nome de autoimagem.

Essa autoimagem, no entanto, ganha maior corpo com a própria inserção das obras do autor no campo literário; por isso, a partir do segundo capítulo, analisaremos essa construção em diálogo com outras movimentações que caracterizam tal processo, dissertando sobre a construção inicial de sua trajetória literária. Em “Um escritor

profissional”, trataremos especificamente de um período de três anos, que compreende o lançamento dos três primeiros livros do autor mineiro, os dois volumes de contos *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e *(os sobrevivente)* (2000), e seu primeiro romance, *eles eram muitos cavalos* (2001). Dividido em três partes, cada uma relacionada a uma dessas publicações, o capítulo objetiva refletir sobre a maneira como os três livros são colocados no campo e de que modo contribuem tanto para a formulação da autoimagem que Ruffato vai construindo frente ao campo quanto para a publicação do *Inferno provisório*, iniciada em 2005.

Nossa proposta é refletir sobre as relações instituídas pelo autor no começo de sua trajetória, como suas obras são recebidas, com quem dialogam e de que modo trilham caminhos para que ele conduza determinados posicionamentos. Qual a importância, por exemplo, de termos nomes da literatura da década de 1970 como Ignácio de Loyola Brandão, Antônio Torres, Ivan Ângelo e Malcolm Silverman referenciando os dois primeiros livros do escritor mineiro; que pontes Ruffato estabelece com a série literária⁹ a qual se vinculam tais nomes e de que forma essas se fazem presentes tanto em sua ficção quanto nos posicionamentos que marcam o trânsito do autor no campo. Nossa hipótese principal é de que tais relações constituem importantes vias de acesso ao campo para Ruffato, que se insere nesse espaço sob a égide de autor engajado, e cuja literatura reflete sobre as características formadoras da sociedade brasileira, sem abandonar a inovação formal, o arrojo estético com que compõe seus livros.

Com a finalidade de consolidar essa abordagem, devemos entretanto tentar compreender o espaço em que o autor posiciona suas obras e seu nome: o campo literário brasileiro. Aqui, lançamos mão das reflexões de Pierre Bourdieu. No já citado *As regras da arte*, o sociólogo francês trata o campo literário a partir dos anos 1880, nos anos posteriores ao que chama de “período heroico” quando ainda persistem “os princípios de autonomia”, como o

lugar de um balé bem ordenado no qual os indivíduos e os grupos desenham suas figuras, sempre se opondo uns aos outros, ora se defrontando, ora caminhando no mesmo passo, depois dando-se as costas, em separações muitas vezes retumbantes, e assim por diante, até hoje... (BOURDIEU, 1996, p. 133)

⁹ Abordamos “série literária” como atualização do que desenvolve Tynianov em “Da evolução literária”, ensaio de 1927. Ver: TYNIANOV, J. “Da evolução literária”. In: EIKHENBAUM, Boris *et al. Teoria literária: formalistas russos*. 3ª ed. Vários tradutores: Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 105-118.

Inicialmente, interessa-nos a análise de que no campo (espaço formado pelas relações aproximativas e conflituosas de seus integrantes) “os indivíduos e os grupos desenham suas figuras”, seguindo certas condições que lhes são exigidas a título de ingresso. A partir dessa reflexão, adotamos o conceito de movimentações, como para ir algo além das “tomadas de posição” utilizadas por Bourdieu a fim de compreender as “estratégias dos agentes e das instituições que estão envolvidos nas lutas literárias” sejam elas “específicas, isto é, estilísticas, ou não-específicas, políticas, éticas, etc”, conforme aponta o sociólogo em “Por uma ciência das obras” (BOURDIEU, 1996a, p. 63). A nós, o conceito de movimentações englobaria a série de negociações existentes entre o autor e o campo literário, relações que se estabelecem, aproximações que se efetuam a fim de que o escritor possa se situar nesse espaço.

O interesse se dá, sobretudo, porque ao analisar as movimentações de Luiz Ruffato podemos ler que os passos do autor mineiro são dados por intermédio de uma imagem de escritor bastante particular, uma autoimagem que vai sendo criada pelo próprio autor e cujos traços formativos retomam sua biografia – em verdade parecendo mesmo reescrevê-la sob a condição de construí-la para reforçar a coerência de sua trajetória – e articulam sua origem social à série literária a que vai se vinculando por meio das relações que acompanham sua de inserção no campo.

Se os dois primeiros livros de contos são fundamentais para a construção do *Inferno provisório*, já que integram o projeto iniciado em 2005, a terceira obra, seu primeiro romance, parece ser aquela que, no campo, possibilita a construção do conjunto de livros. De longe o maior êxito editorial de Luiz Ruffato, *eles eram muitos cavalos* não é apenas um divisor na trajetória literária do mineiro, mas uma possível chave para compreender os posicionamentos por ele adotados a partir de sua publicação. O livro publicado em 2001 abre possibilidades de atuação ainda não divisadas pelo autor que, consciente da importância de seu primeiro romance, o utiliza como valor para referendar o projeto iniciado em 2005. Assim, é preciso compreender *eles eram muitos cavalos* como tomada de posição e a maneira como essa obra situa o próprio Luiz Ruffato, estabelecendo relações através das quais ele vai se colocando no campo.

A publicação de *eles eram muitos cavalos* e sua posterior (e positiva) recepção constitui para o mineiro o que podemos chamar de “capital literário”, conforme Pascale Casnova (2002), que não só ratifica a importância que o nome de Ruffato vai adquirindo no campo, mas também as possibilidades mais autônomas que passa a possuir para movimentar-se. O romance de 2001 oferece ao autor, lembrando novamente a ensaísta

francesa em seu *A república mundial das letras*, “crédito literário”, possibilitando-lhe outras vias de atuação no campo. Todavia, se o capital vem de traços muito específicos, aspectos ligados à ficção que são reforçados pelo próprio autor em entrevistas e depoimentos nas quais o mineiro estabelece diálogo com séries literárias particulares e com o repertório crítico contemporâneo, o crédito que lhe é oferecido tem direcionamentos específicos que se podem ler nas tomadas de posição futuras, em especial nos textos em que o autor aborda o processo de formação do conjunto de livros cuja publicação é iniciada em 2005. Se a um escritor excepcional deve estar reservada uma obra de exceção, esta obra será o *Inferno provisório*, sempre mencionado pelo autor como uma espécie de “obra de vida”, que a custo foi imaginada e exercida, o que fica ainda mais evidente pela apropriação de seus dois primeiros livros de contos como parte integrante do projeto.

É a colocação da obra que nos interessa a partir do terceiro capítulo, intitulado “A elaboração do projeto”. Nesse, abordaremos a imaginação de *Inferno provisório* no curso dos anos, como ele é publicamente pensado pelo autor até seu lançamento em 2005. Objetivamos refletir sobre as maneiras como Ruffato cita a elaboração da obra antes de levá-la a público, os desvios de rota, as intenções mantidas e modificadas no curso dos anos. A intenção inicial da construção de *Inferno provisório* pode ser encontrada em declarações do escritor do fim da década de 1990, à época do lançamento de seus dois primeiros livros. Interessa-nos, pois, analisar como a composição do projeto vai sendo formulada pelo autor, o que daquela época se faz presente quando a obra é publicada, quais são as modificações, articulando esse processo às posições ocupadas pelo autor no campo em cada momento, suas possibilidades e limites de movimentação. Os “começos” do projeto, lembrando Edward W. Said (1975), o ponto inicial de sua gestação, as escolhas que se podem perceber desde o início de sua imaginação, e que exercem papel importante para o resultado que se pode averiguar a partir de 2005, podem ser vistas como parte de um processo de reformulação que se dá também se levando em conta a posição do autor no campo, o capital literário que ele detém quando os volumes do conjunto de livros vêm a público e o crédito que esse espaço lhe oferece, possibilitando-o tal publicação.

O quarto e o quinto capítulos já abordarão o *Inferno provisório* como obra publicada. Neles, interessa-nos abordar as movimentações de Ruffato de algum modo figuradas na própria ficção. Em certa medida, procuramos fomentar aqui o olhar próximo ao de José Carlos Durand, na introdução de seu *Arte, privilégio e distinção*, por

acreditarmos que ao focalizar “as determinações mais imediatas do autor com o meio onde disputa reconhecimento e recompensas” – não só materiais, como aponta o ensaísta em sua análise das artes plásticas e arquitetura brasileiras, mas sobretudo simbólicas – nos seja possível “captar certas conexões de sentido da obra imperceptíveis de outros pontos de vista” (DURAND, 2009, p. XVIII).

Em “Reorganizar para construir”, dialogaremos com a apropriação dos contos de *Histórias de remorsos e rancores* e *(os sobreviventes)* na elaboração de *Inferno provisório*, já que o escritor mineiro, lembrando Nicolas Bourriaud, escolhe “entre os objetos existentes” (no caso, narrativas já publicadas anteriormente) modificando-os “segundo uma intenção específica” (2009, p. 22). Com frequência, Ruffato afirma que a reorganização dos antigos contos em capítulos de um romance possui motivação estética, já que para construir o projeto lançado a partir de 2005, o autor teria de resolver um problema eminente: narrar a história do proletariado brasileiro sob perspectiva distinta do romance tradicional, caudatário da visão de mundo burguesa. A resolução desse impasse dar-se-ia, ainda conforme o mineiro, pela publicação de *eles eram muitos cavalos* e a percepção que esse livro oferece sobre alternativas à concepção romanesca clássica. Segundo o autor, a experiência de *eles eram muitos cavalos*, uma narrativa calcada na fragmentação, na multiplicidade de personagens, possibilita construir o *Inferno provisório* enquanto narrativa hipertextual, forma ideal para narrar a história brasileira sob o ponto de vista do trabalhador urbano construindo o romance não-burguês, como o próprio Ruffato define seu conjunto de livros em inúmeras entrevistas.

Procuraremos refletir, no entanto, sobre o que desse processo encontra-se presente no próprio posicionamento do escritor no campo. De que forma, por exemplo, *eles eram muitos cavalos* serve tanto como resolução de um impasse estético como especificamente uma abertura de portas, um crédito ofertado a Ruffato que lhe proporcionaria produzir uma obra com as características de *Inferno provisório*. Além disso, faz-se necessário pensar acerca da apropriação dos contos, a reformulação dessas narrativas como capítulos, a que ordenação obedece e quais seriam as razões desse reagrupamento. A organização nova de antigos trabalhos passa também pela reescritura de certas narrativas, processo que, em nosso julgamento, pode dialogar tanto com o lugar ocupado por Ruffato no campo literário quanto com as possibilidades que ele possui para situar-se na lutas que, parafraseando Bourdieu, temporalizam tal espaço.

Em “A modulação do olhar”, quinto e último capítulo deste estudo, tentaremos abordar duas características para nós fundamentais da ficção de Ruffato, especialmente

de *Inferno provisório*: o olhar sobre as personagens e a reflexão sobre a História inserida na ficção. Sobre o primeiro aspecto, acreditamos estar coadunada à abordagem das personagens a autoimagem com que o autor se coloca no campo. Ruffato surge, nas declarações que circundam e ajudam a colocar seu projeto, não raro como personagem de sua obra, já que se põe intimamente ligado ao tema ali ficcionalizado. Como um emissor autorizado, o autor projeta-se na ficção, colocando-se como escritor à parte do perfil comum ao homem de letras, o que concomitantemente lhe ofereceria posição destacada no campo literário brasileiro atual, como uma espécie de representante daqueles sobre quem sua ficção falará.

A situação da História em *Inferno provisório* é também parte das disputas travadas pelo escritor no campo por meio das declarações que envolvem o projeto iniciado em 2005. Sempre que possível, Ruffato faz alusão ao discurso histórico presente em sua ficção e ainda mais às intenções que traz consigo tal discurso. Em análise, porém, podemos perceber que tal questão se faz presente com força maior na obra já em andamento, como se os volumes posteriores do conjunto de cinco livros tivessem que de algum modo justificar as posições adotadas pelo autor. A hipótese que se deseja aqui trabalhar é que as modulações do discurso sobre a obra e da própria obra carregam consigo o lugar que o escritor vai tentando criar para si no campo de produção e a natureza de suas movimentações.

E se o discurso sobre o conjunto de livros publicado entre 2005 e 2011, acompanhado pela autoimagem que o mineiro vai criando, tem papel tão relevante na inserção do autor e da pentalogia no campo de produção, o ponto de chegada de nosso trabalho é o momento em que esses posicionamentos encontram-se cristalizados. Por isso, intentamos finalizar nossas reflexões no discurso de abertura da Feira do Livro de Frankfurt em 2013, quando Luiz Ruffato ocupa a posição de orador do Brasil, país homenageado no evento. Elegemos tal momento como ponto final de nossas reflexões por entendermos que nele se encontram de algum modo coadunados tanto os posicionamentos adotados pelo mineiro em sua trajetória no campo como também as relações e aproximações que ele vai desenvolvendo nesse caminho.

A tarefa que nos impomos, portanto, é reconstruir essa teia de relações e dialogar com ela a fim de analisar as posições do autor no campo, suas possibilidades e limites de movimentação, não só tomando como base suas entrevistas e depoimentos mas também como sua prática artística de alguma forma ilustra tais disputas. Podemos

recomeçar do ponto em que se iniciou esta Introdução; voltemos, pois, à redação do *Diário Mercantil* em Juiz de Fora, 1982.

2 – Capítulo 1: O artista em formação

Se a timidez do jornalista Luiz Fernando Ruffato em 1982 pode ser vista por trás das decididas palavras proferidas em Frankfurt 31 anos depois pelo autor de *Inferno provisório* é porque naquele início da década de 1980 algo das posições de 2013 já se fazia presente no rapaz que abandonara três anos antes a cidade natal, mesmo que de maneira incipiente. Muito do que o autor articula como posicionamento intelectual, e que parece imiscuído em sua obra ficcional (uma imagem acima de tudo trabalhada pelo próprio escritor, veremos), redonda de uma formação cultural que ganha força em sua passagem por Juiz de Fora no início da década de 1980; é na cidade que o cataguasense tem contato com os excessos do regime militar, a possibilidade de articulação política por causas sociais e a capacidade de expressão através da literatura. Juiz de Fora representa a construção de uma visão de mundo que, reformulada e desenvolvida, parece estar presente na maneira com que Ruffato se posiciona intelectualmente. Mas esse olhar para a realidade, desenvolvido na chamada Manchester mineira, é resultado de um acúmulo de experiências para o qual são significativas a infância e a adolescência vividas pelo escritor em Cataguases, pequena cidade industrial na Zona da Mata mineira, de onde o autor sai e sua literatura surge.

2.1 – Cataguases, 1966(?)

Há uma passagem de “Campo do poder, campo intelectual e *habitus* de classe”, artigo originalmente publicado em 1971, em que Pierre Bourdieu argumenta sobre a necessidade de o estudo acadêmico vincular a obra literária de um autor a seus primeiros anos de vida, como se a experiência infanto-juvenil fosse mais importante ou significativa para a formação do escritor do que outras fases, que constituiriam com mais precisão sua trajetória, série de posições que o produtor vai ocupando no campo¹⁰. Essa necessidade viria de uma, segundo o sociólogo francês, “fé na irredutibilidade da criação e na autonomia absoluta das escolhas estéticas”, e acarretaria uma visão acerca

¹⁰ Essa definição de trajetória encontra-se explicitada por Bourdieu, por exemplo, em “Por uma ciência das obras”, conferência de 1986, anterior, pois, a *As regras da arte*, publicado originalmente em 1992: “Diferentemente das biografias comuns, a *trajetória* descreve a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo literário, tendo ficado claro que é apenas na estrutura do campo, isto é, repetindo, relacionalmente, que se define o sentido dessas posições sucessivas, publicação em tal ou qual revista, ou por tal ou qual editor, participação em tal ou qual grupo etc” (Ver: BOURDIEU, Pierre. “Por uma ciência das obras”. In: *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 9ª Ed. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papyrus, 1996a, p. 71-72).

da obra artística limitada ao estudo das tomadas de posição estéticas “em detrimento das tomadas de posição políticas” (2011, p. 187). Bourdieu direciona seu pensamento para uma tentativa de compreensão da obra como parte dos posicionamentos de seu produtor, reflexões que teriam na base a internalização de certos *habitus* “sistema das disposições socialmente constituídas” cujas características “constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e ideologias de um grupo de agentes” (p. 191) a proporcionar as movimentações no interior do campo; é o reconhecimento das estruturas objetivas pela subjetividade do artista que daria forma e peso a seu trabalho, indicando-lhe caminhos e modos com que se posicionar. Sob esse aspecto, as tomadas de posição de Luiz Ruffato, concomitantes a sua trajetória literária, mostram-se bastante interessantes, pois parecem representar a internalização das condições que moldam o caminho do escritor, ou seja, o acúmulo de várias práticas sob as quais o homem se cria é modulado em ficção e discurso do autor.

Ruffato é um nome particular nas letras brasileiras. Oriundo de uma família pobre ligada ao operariado de uma pequena cidade do interior de Minas, estudante de colégios públicos cujo nível de ensino se assemelhava ao volume de recursos financeiros dos alunos, seu futuro era marcado: cumprir os mesmos passos dos pais, irmãos, amigos, levar uma vida módica na periferia de Cataguases. O fato de ter se tornado escritor, e um escritor reconhecido, o faz uma verdadeira exceção. Entretanto, o que mais nos interessa é como sua biografia é colocada pelo autor ao posicionar-se no campo literário de que faz parte. Se a origem parece ser fundamental para compreender sua obra, assim o é porque também ele formula seus posicionamentos nesse sentido, em relatos de tons autobiográficos que terminam por destacar a importância da própria vida para a construção do trabalho ficcional.

Logo, ao objetivarmos nas próximas páginas fazer uma espécie de percurso intelectual do escritor mineiro, uma análise de sua formação, o faremos tendo clara a ideia de que grande parte das informações nos é dada pelo próprio escritor em textos públicos que posicionam sua obra no campo. Em verdade, o que nos interessa é não só analisar a formação do intelectual, mas como essa é articulada situando seu trabalho artístico; como bem lembra Carmen Villarino Pardo, para analisar as tomadas de posição de Luiz Ruffato muitas vezes precisamos da “voz do próprio autor” ao mesmo tempo que nos é necessário “distanciar-nos dela” (2007, p. 155)¹¹.

¹¹ O texto de Carmen Villarino Pardo encontra-se inserido na antologia *Uma cidade em camadas* que, organizada por Marguerite Itamar Harison, reflete sobre o romance *eles eram muitos cavalos* (2001).

A fim de trabalhar tais aspectos, um texto que nos pode servir como porta de entrada é um depoimento escrito por Ruffato em 2008, cujo título, “Até aqui, tudo bem (como e por que sou romancista versão século XXI)”, relembra “Como e por que sou romancista”, de José de Alencar (1873). Já na introdução do depoimento, Ruffato assemelha a origem familiar a seus objetivos como escritor; uma fotografia representa o ponto de partida para tal reflexão:

Na mesa do meu escritório, de onde avisto os prédios do bairro de classe média alta de Higienópolis, do outro lado da Avenida Pacaembu, em São Paulo, há um porta-retrato. Nele, uma fotografia embaçada registra uma estranha composição: em primeiro plano um menino, trajando uma curta blusa de flanela, um desajeitado chorte e um sujo par de chinelos de dedo, tristes e assustados olhos semi-fechados. Pousadas em seus ombros magros, duas mãos femininas; ao lado, parte de uma perna de calça e uma barriga, que se adivinha em breve proeminente, indica a existência de um homem (marido das mãos femininas, talvez). Assentada sobre o braço da mulher, uma outra mão. Pela posição das sombras, deduz-se a tarde, e pelas roupas, o final de inverno. Assim a foto sobre a mesa: o menino surge de corpo inteiro, mas os outros três personagens são inidentificáveis – falta-lhes o rosto, página em branco onde se imprime nossa individualidade, nossa singularidade, nossa história, enfim.

Todo o meu esforço como escritor tem sido o de tentar recompor essa imagem. O menino, identifico-o, sou eu, aos cinco ou seis anos de idade. Mas quem são os outros três personagens que, numa tarde de inverno para sempre perdida, imobilizaram-se para o olhar amador de alguém por detrás da máquina fotográfica? Quais são seus nomes, de onde vieram, onde estarão agora, o que fizeram de suas vidas, foram felizes? Do menino, sei eu – e, curiosamente, é o que menos importa. Mas, e todos aqueles que sucumbiram, sem voz e sem nome, e que a História registrará apenas nas lápides de humildes cemitérios que a borracha do tempo apagará? E os outros, que nem mesmo a morte resgatará do anonimato? (RUFFATO, 2011a, p. 1)¹².

Estudando as disputas inerentes ao espaço biográfico no gênero entrevista, Leonor Arfuch (2010) afirma que a conversa entre entrevistador e entrevistado situa “as estratégias de instauração do eu, as modalidades de autorreferência”; por isso, o

‘momento autobiográfico’ da entrevista, como toda forma em que o autor declara a si mesmo como objeto de conhecimento, apontará para a construção de uma imagem de si, ao mesmo tempo em que tornará explícito o trabalho ontológico de autoria, que se dá sub-repticiamente, cada vez que alguém assume um texto com seu nome (ARFUCH, 2010, p. 212).

Embora trabalhe com o gênero entrevista, podemos tentar inclinar as reflexões da ensaísta argentina para outros tipos de narrativas de tons autobiográficos, como é o caso do depoimento assinado por Ruffato anteriormente citado. Partindo de “Até aqui,

¹² Como entrevistas e depoimentos são parte importante deste trabalho, eles serão listados em bibliografia destacada ao final do trabalho. A fim de facilitar a localização das referências a esses textos, optamos por explicitá-las em ordem cronológica.

tudo bem”, nos é possível analisar como o autor de algum modo institui uma autoimagem cujas bases se fazem presentes tanto nas reflexões articuladas no texto quanto na modulação do próprio discurso. A descrição do ambiente de trabalho somada à da fotografia pessoal, por exemplo, são procedimentos importantes não apenas para compreender a “autobiografia literária” – lembrando a definição de Alencar em seu *Como e por que sou romancista*¹³ – mas também para ler as tomadas de posição que Ruffato realiza no campo literário de que faz parte. O homem que realiza o texto ainda é acompanhado pelo menino de origem humilde na modesta Cataguases, ou seja, sua literatura está intimamente ligada à infância pobre no interior mineiro. Porém, ao depoimento é insuficiente recuperar apenas a infância de um indivíduo, mas a história de um grupo de outras pessoas, não só os que se fazem presentes na foto (e ausentes, dado o apagamento dos rostos), milhares ou milhões que são esquecidos pelo tempo sem efetivamente ocuparem lugar de destaque na História. Por isso, o fato de que os demais componentes da fotografia sejam parentes de Luiz Ruffato (o pai, a mãe e a irmã, provavelmente) é desimportante; os corpos sem rosto são imagens a serem reconstruídas pela ficção, destinos que serão por ela recuperados.

É preciso, todavia, dar peso ao tempo para considerar de modo mais apurado as palavras do autor. Publicado em 2008, o texto é assinado por um Luiz Ruffato prestes a finalizar o projeto *Inferno provisório*, pentalogia iniciada em 2005. Afora uma autobiografia literária, “Até aqui, tudo bem!” é um texto que pode servir como colocação da obra (o *Inferno provisório*, em maior grau) a partir da construção de uma imagem de seu autor. Caso tal imagem passe a ser encarada como temática principal do texto, e seus posicionamentos intelectuais passem a ser lidos como ilustração mais viva nas linhas que escreve, temos em mãos uma representação instigante, que pode abrir portas para a leitura de seus posicionamentos e o modo como situa sua obra.

O fato de os objetivos do autor como escritor estarem vinculados a uma fotografia sua, de seu arquivo pessoal, torna-se, assim, bastante significativo, pois possibilita a leitura de a ficção de Ruffato estar ligada a sua origem, o que daria outra dimensão ao próprio autor, já que, dividindo a mesma realidade de seus personagens, ele transformar-se-ia numa espécie de emissor autorizado cuja vivência condicionasse a prática literária posterior. Sob esse aspecto, chama a atenção também a primeira frase: de onde trabalha a escrita, Ruffato avista “os prédios do bairro de classe média alta de

¹³ Ver: ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000311.pdf>; último acesso em 20/03/2016.

Higienópolis”, como se, isoladas, tais construções não fizessem parte de seu cotidiano (o que não se pode propriamente dizer de um morador do bairro de Perdizes, na capital paulista, localidade também de edificações de “classe média alta”), diretamente ligado à classe baixa, personagem e justificativa de sua ficção.

Ao refutar uma posição à qual pertence no momento em que escreve o depoimento para abraçar sua origem social, Ruffato reforça um laço entre ele e a própria obra, ao passo que institui posição contrária ao imaginário de uma classe socialmente privilegiada (o que, posteriormente, será representado pelo autor como “visão de mundo burguesa”). Essa vinculação entre autor e tema traz consigo a necessidade primeira de a literatura servir como ponto de partida para uma reflexão política que recupere destinos excluídos das maiores vitórias da História, ainda que ficcionalmente, ao mesmo tempo que aproxima o autor de um “intelectual orgânico”, nos termos de Antônio Gramsci, de “estreita conexão com um grupo social” (GRAMSCI, 1982, p. 10). É como se, para Ruffato, a literatura fosse capaz de resgatar homens e mulheres que jamais tiveram privilégios em vida, jamais puderam dedicar ainda que um Domingo a Deus pela faina convulsiva à qual têm de se dispor para sobreviver; como se a obra que trata desses sujeitos, esquecidos acima de tudo (característica ilustrada pela fotografia a que o autor faz referência), pudesse em algum grau representar-lhes, dar-lhes voz e que esse clamor, entretanto, não pudesse vir de um emissor qualquer, mas de um que seja formado pelos mesmos caminhos daqueles sujeitos (personagens), que divida com eles origem e visão de mundo particulares.

A distinção algo peremptória parece não levar em conta, porém, a própria formação das classes sociais, derivadas, como lembra E. P. Thompson, de “processos sociais através do tempo” (THOMPSON, 2012, p. 270), e não de uma divisão simples entre lados opostos. Trata-se a posição marcada entre a classe baixa, à qual pertence o autor, e a classe alta, entretanto, de um lugar discursivo ocupado por Ruffato a fim de se situar construindo para si uma posição particular no campo de produção em que busca se colocar. É um jogo discursivo de aproximação e distanciamento que marcaria o nome do mineiro por meio de uma imagem específica de intelectual – profundamente ligada, diga-se, ao tema de sua obra literária; exercendo uma função ocupada em sua maioria pela classe média alta ou alta, o autor não está a esse grupo social vinculado, ainda que ocupe posição nesse grupo no momento em que escreve, mesmo que seus livros destinem-se – na maioria das vezes – a membros dessas classes.

Explicar esses posicionamentos tendo em vista um contexto presente, quando o autor situa uma obra já consolidada, recapitulando a própria trajetória e vinculando esta a seu exercício literário, não é tarefa das mais complexas. O desafio é tentar entender como os mesmos tornaram-se possíveis, foram construídos e são aplicados na colocação de sua obra no campo. Para tal tarefa, devemos tentar reconstruir o artista em formação, partindo, na maioria das vezes porém, das palavras de um escritor formado, ressaltando sempre o perigo que esse caminho pode representar.

2.2 – Cataguases, 1973

Os relatos em tons autobiográficos assinados por escritores, depoimentos ou entrevistas, dão espaço a duas cenas míticas ocasionadas no início da vida, a cena da escrita e a cena da leitura. Esta, em especial, define “o próprio lugar, real ou fantasiado, a trama genealógica” em que o escritor deseja se situar; assim, “cada um delimitará, com sua lista de nomes, uma parcela peculiar do universo” (ARFUCH, 2010, p. 225). No caso de Luiz Ruffato, a primeira leitura é sempre retomada em entrevistas pelo autor como um divisor na vida do então adolescente em Cataguases; numa dessas conversas, com Heloísa Buarque de Holanda e Ana Lígia Matos, a força do contato inicial com a literatura é exaltada pela lembrança de *Bábi Iar*, do ucraniano Anatoly Kuznetsov, o primeiro livro lido:

Tinha doze. E me lembro de que fiquei com febre. Aquilo era tudo muito novo pra mim. O fato de ler era uma coisa nova, nunca imaginei que houvesse massacres como aquele, guerras, gelo, inverno, nomes estranhos. Comecei mesmo a passar mal. Foi naquele momento que descobri que existiam coisas maiores que o meu bairro, minha cidade, coisas maiores que o Brasil, sobre o qual eu também não tinha muita ideia do que fosse. Ali minha vida deu um salto. Me viciiei em livros, passei a frequentar a biblioteca, lia tudo que me caía nas mãos (RUFFATO, 2006a).

Se a entrevista é, um “terreno constante de afirmação do valor biográfico” (ARFUCH, 2010, p. 155), se reside nela, como gênero textual, a dimensão de performance contida em toda posição enunciativa, podemos compreender as entrevistas do escritor como ponte interessante para a explicitação e análise de suas movimentações. A conversa com Heloísa Buarque de Hollanda e Ana Lígia Matos é de 2006, ano seguinte ao lançamento dos dois primeiros volumes de *Inferno provisório*; as referências à primeira leitura são bastante constantes em entrevistas que surgem a partir

desse período, textos que ajudam a divulgar o conjunto de livros ao passo que fortalecem a autoimagem com que o escritor se situa. No depoimento anteriormente referido, escrito originalmente em 2008, o mesmo episódio é contado enaltecendo outros aspectos da primeira leitura:

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. Por erráticos mistérios, o 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. 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, 2011a, p. 2).

A modulação do depoimento, um texto escrito, é obviamente diferente da textualidade da entrevista, muito mais despojada, ainda que o mesmo discurso, ou as mesmas intenções discursivas estejam presentes em ambos. Chama a atenção, contudo, como uma experiência de descoberta da literatura é tratada tal qual uma ponte absolutamente direta para o ofício do escritor (e isso fica mais evidente em “Até aqui, tudo bem!”); nesse sentido, a primeira leitura ampliaria os horizontes do adolescente cataguasense a ponto de ele perceber as vidas que eram deixadas pra trás no cotidiano sem expectativas, os homens que se afundavam no álcool, os jovens que viam na migração o único movimento possível para uma mínima melhora situacional – não por acaso situações dramatizadas em *Inferno provisório*. A referência à primeira leitura serve como elo entre o menino e o homem, mas não só, serve sobretudo para matizar a literatura praticada pelo autor como estilização do cotidiano em que ele vivia nos idos de 1970 (época em que se passa a maioria das narrativas do conjunto de livros), ou seja,

como se a partir do primeiro livro um mundo novo se abrisse e esse mundo novo tivesse como principal paragem a própria cidade mineira onde o jovem residia e de onde sua obra surgiria.

Uma mirada rápida sobre *Bábi Iar* talvez nos ajude a descortinar o processo de gestação do escritor e por que essa etapa específica pode ter sido escolhida por ele como representativo para sua inclinação à literatura. O livro de Kuznetsov, lançado originalmente em 1966, narra a história do massacre nazista em Kiev entre os anos de 1941 e 1943; numa ravina (o “barranco das velhas” ou “bábi iar”) no subúrbio da capital ucraniana, os soldados alemães assassinaram mais de 200.000 pessoas, entre judeus (maioria), comunistas, homossexuais, deficientes. De subtítulo “Romance-documentário sobre os horrores do nazismo”, a narrativa é conduzida em primeira pessoa pelo próprio autor, protagonista do livro, que assume o testemunho para dar corpo ao romanesco logo na primeira página:

Tudo é verídico neste livro.
Sempre que contava episódios desta história a várias pessoas, todas, a uma voz, insistiam em que devia escrever um livro. Com o correr do tempo, cada vez mais eu próprio me convencia de que era mesmo preciso escrevê-lo.
Quando comecei a redigir esta simples novela documental, aconteceu algo estranho: a verdade da vida – que os transformava numa verdade de ficção, nessa famosa verdade da literatura de ficção – começou a apagar-se. Tornava-se, por assim dizer, até mesmo um tanto banal, literariamente batida. Principei então a escrever como se estivesse fazendo um depoimento judicial, como testemunha perante um tribunal, isto é. *Simplemente Assim Como Tudo Aconteceu* (KUZNETSOV, 1969, p. 1).

É, portanto, pela chave do testemunho que Ruffato ingressa na literatura, esse o caminho que escolhe para relatar seu primeiro contato com as letras e sobre o qual podemos tecer algumas reflexões. Ao adotar um livro como o de Antoly Kuznetsov como modelo de seu ingresso no mundo da ficção, o autor aproxima-se da série social, de uma abordagem que problematiza a realidade e reserva à literatura o poder de refletir sobre seus problemas. Além disso, o testemunho é chave importante para as próprias posições de Ruffato acerca de seu trabalho ficcional, levando-se em conta que o autor vincula sua própria biografia à ficção por ele criada, principalmente quando trata de *Inferno provisório*, como se a origem social lhe proporcionasse um olhar tanto específico quanto original acerca do tema ali abordado. Se não se coloca como personagem direto das histórias por ele criadas, caso de Kuznetsov, o mineiro – um “intelectual orgânico” – frequentemente alude a certo conhecimento de causa, já que as

narrativas formadoras do conjunto de livros dramatizam situações inseridas num cotidiano conhecido porque vivido pelo escritor.

Outra questão a ser abordada acerca da relação entre Ruffato e a narrativa de Kuznetsov é a própria forma do romance de 1966. *Bábi Iar*, embora conserve uma espécie de cronologia nas ações ali exploradas, tem narrativa bastante fragmentada, com relatos por vezes até descontraídos sobre os anos de dominação nazista em Kiev. Destaca-se ainda o aproveitamento de documentos da época como partes da narrativa que ilustram certas passagens do livro, colagem que parece ter como objetivo oferecer ao romance a veracidade aventada desde as primeiras páginas, como podemos perceber no trecho a seguir:

COMUNICADO

‘De acordo com ordem do Comissariado do Estado, de 18/IV/1942, no dia da passagem do aniversário do Führer, receberá a população, *per capita*, 500 gramas de farinha.
O trigo será distribuído nas padarias nos dias 19 e 20 de abril, mediante apresentação dos talões de número 16.

A Administração da Cidade.’

Pela madrugada, à espera do toque de recolher, corri para a padaria, deixando para trás muitos outros.
Tornou-se evidente, porém, que cerca de mil e quinhentas pessoas haviam formado fila ainda durante a noite, desrespeitando o toque de recolher (KUZNETSOV, 1969, p. 139).

Além, portanto, da série social, a narrativa de Kuznetsov faz também com que Ruffato se aproxime de uma literatura perpassada pelo experimentalismo formal, baliza com a qual o autor mineiro trabalha tanto para a construção de sua própria literatura quanto para o discurso que sobre ela formula a fim de se colocar no campo. Se, como aponta Ricardo Piglia, vanguarda e realismo formam as duas “ideologias espontâneas de todo escritor” (PIGLIA, 2004, p. 74), *Bábi Iar* é um rito de iniciação bastante importante para que o leitor (e futuro escritor) ao menos reconheça esses caminhos.

Esse primeiro contato com a literatura, a cena mítica da leitura, tão impactante para o desenvolvimento do perfil de artista a ser incorporado pelo autor, é, contudo, acompanhado pelas referências às primeiras experiências com a escrita. Em entrevista que faz parte de um perfil do escritor publicado por Eliane Brum na revista *Época*, Ruffato narra desta forma sua primeira tentativa de se tornar escritor, aos 15 anos:

É estranho, porque a experiência da leitura, no meu caso, se desdobrou quase concomitantemente com a necessidade de me expressar. Logo após o impacto das primeiras coisas lidas, escrevi meu primeiro livro, aos 15 anos, um pequeno romance, *Domingo o almoço é lá em casa*, que contava a história de uma família que largava a roça pela cidade e as agruras deste deslocamento, batido à máquina numa Hermes Baby. Ou seja, minha primeira experiência foi na prosa, não, como seria natural, na poesia...

Minha mãe guardava a pasta de cartolina que enfeixava as páginas datilografadas como um tesouro – isso, muito antes de eu publicar meu primeiro livro, profissionalmente... (RUFFATO apud BRUM, 2011)¹⁴.

Ao explicitar, em 2011 (ano em que publica o último volume do *Inferno provisório*, o livro *Domingos sem deus*) que o conteúdo da narrativa escrita na adolescência carrega tema idêntico a uma das questões dramatizadas em *Inferno provisório*, a dificuldade das famílias rurais e a necessidade de elas se mudarem para centros urbanos a fim de tentarem prosperar (percurso realizado também pela família Ruffato), o escritor não só faria referência a uma experiência autêntica, mas daria à própria literatura uma espécie de coerência mais abrangente, como se *Inferno provisório* fosse seu principal projeto literário, uma “obra de vida” de cuja escrita seria impossível escapar, aspecto trabalhado com maior relevância quando o autor argumenta acerca da apropriação de seus dois primeiros livros na construção do projeto iniciado na metade dos anos 2000. Tal característica é o cerne da aproximação entre autor e obra, por meio de referências biográficas e intenções que surgem a partir 2005 em companhia do conjunto de livros, desenvolvendo assim uma autoimagem com a qual ele se apresenta.

Essa autoimagem, entretanto, só pode ser lida de modo mais abrangente se levado em consideração o processo de formação do escritor, em especial a incorporação de certos *habitus* importantes em sua trajetória. Embora Ruffato faça constante referência à origem como marca fundamental de sua prática artística, há outros momentos que se caracterizam pela consolidação de valores a serem trabalhados e praticados pelo escritor.

2.3 – Juiz de Fora, 1978-1983

Luiz Ruffato nasceu em Cataguases em 1961, uma cidade, segundo o próprio, de “tradição industrial” onde “os interesses de classe são bem demarcados, conformando-nos uma visão de mundo menos ingênua, mais pragmática” (RUFFATO, 2011a, p.1). A

¹⁴ Assim como as entrevistas e depoimentos, os textos publicados na imprensa serão listados numa seção particular das referências bibliográficas.

família Ruffato, de origem italiana, surge em Rodeiro, um pequeno lugar de economia agrária próximo a Cataguases, com a união de seus pais, Geni e Sebastião. Com um filho, o casal decide mudar-se para a cidade, então município de forte industrialização, na tentativa de melhorar seu patamar socioeconômico. No município, têm mais dois filhos: uma menina e Luiz.

Os Ruffato são de origem modesta e seus anos em Cataguases não foram muito mais fáceis do que os iniciados em Rodeiro. Morando numa espécie de cortiço¹⁵, e para dar estudo aos filhos e uma posição melhor na sociedade, Geni e Sebastião desdobram-se como podem – a mulher lava roupas de roupa para fora, o marido carrega uma série de empregos, negócios fracassados, até assentar-se como dono de um carrinho de pipoca¹⁶. Os filhos seguem se preparando para a vida através do estudo, bem preciosamente cultivado pelos pais, que não tiveram tal oportunidade de crescimento intelectual (Geni é analfabeta e Sebastião semi-analfabeto), e trabalhando para ajudar nas contas da família. Em suas formações intelectuais, os herdeiros da família Ruffato assemelham-se aos muitos cidadãos de classe baixa da cidade onde vivem. O filho mais velho forma-se ajustador-mecânico, vai para Diadema trabalhar, mas volta com saudades de casa; novamente em Cataguases, arruma boa posição numa das fábricas da cidade, até que um acidente com um fio de alta tensão tire sua vida aos 26 anos. A

¹⁵ A referência à moradia da infância, no bairro Vila Teresa em Cataguases, numa casa “espremida entre outras num pobre cortiço”, é dada por Ruffato na crônica “Só o Silvio Santos não envelhece”, publicada originalmente na versão brasileira do jornal *El país*, e inserida na coletânea de crônicas *Minha primeira vez*, publicada pelo escritor mineiro em 2014 (Ver: RUFFATO, Luiz. “Só o Silvio Santos não envelhece”. In: *Minha primeira vez*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014, p. 143 – 145). O espaço de maior significado em *Inferno provisório* é também um “cortiço” de casas espremidas; trata-se do Beco do Zé Pinto, presente em todos os volumes da pentalogia, mas de importância fundamental no segundo: *O mundo inimigo* (2005).

¹⁶ A vida profissional do pai de Ruffato é descrita brevemente pelo próprio escritor na crônica “Seu Sebastião, meu pai”, publicada na estreia do autor no gênero, *Minha primeira vez* (Ver: RUFFATO, Luiz. “Seu Sebastião, meu pai”. In: *Minha primeira vez*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014, p. 139 – 141). Há, em *Inferno provisório*, uma personagem que normalmente é retratada como dona de um carrinho de pipocas; trata-se de Marlindo, pai das personagens Hélia e Luzimar, e casado com Zulmira, lavadeira e analfabeta, conforme descrições presentes em “A solução”, uma das narrativas de *O mundo inimigo* (2005). O próprio Ruffato, contudo, parece estar retratado em dois momentos da pentalogia; primeiro, na narrativa “O ataque”, presente em *Vista parcial da noite* (2006), única das narrativas formadoras de *Inferno provisório* narrada inteiramente em primeira pessoa (publicada no *site* Releituras, o conto é dedicado aos pais do autor. Ver: RUFFATO, Luiz. “O ataque”. Disponível em: http://www.releituras.com/lruffato_ataque.asp; último acesso em 31/10/2015); uma personagem que tem trajetória semelhante à de Luiz Ruffato é Luís Augusto, protagonista de “Era uma vez”, presente em *O livro das impossibilidades* (2008), e novamente principal personagem de “Outra fábula”, narrativa que fecha o *Inferno provisório* em *Domingos sem deus* (2011) – nesta, Luís Augusto é jornalista vindo de Cataguases para São Paulo, como o autor.

menina trabalha como operária algum tempo até se retirar do emprego para casar e constituir uma família; mais tarde, torna-se funcionária da prefeitura da cidade¹⁷.

O menino Luiz, no entanto, segue caminho distinto, ainda que coopere com a família através dos inúmeros trabalhos exercidos na infância e adolescência (entregador de roupas para a própria mãe, caixeiro de botequim, atendente de armarinho); formado pelo Senai e cursando contabilidade, decide migrar da cidade natal para um centro maior e buscar um curso superior como ápice de sua formação intelectual. Em 1978, acompanhado de dois amigos, o jovem aporta em Juiz de Fora, cidade onde, ele mesmo diz, descobriria o mundo:

fui para Juiz de Fora, porque dois colegas meus tinham a ideia de ir para uma universidade e, em Juiz de fora havia a Federal. Lá eu não conhecia ninguém mas logo arranjei emprego numa oficina mecânica onde eu consegui também um quarto nos fundos. Eu não tive em Juiz de Fora um período de profundo aprendizado, porque em 1978 estavam começando de novo as greves nas universidades e as manifestações estudantis. Eu nessa época era totalmente alienado em Cataguases, a esfera política para nós chegava, no máximo, até ao prefeito. Meu primeiro encontro com a política foi em Juiz de Fora (RUFFATO, 2006a).

Mas a cidade não se molda assim desde o início. Peregrinando à procura de um lugar, os três amigos (além de Luiz, Jorge e Marcos), encontram paradeiro numa oficina mecânica de posse de um homem, Cabeludo, que lhes oferece trabalho e um lugar para ficar¹⁸. Determinado, Luiz cursa o 3º ano do Ensino Médio à noite e passa no vestibular para Comunicação Social na Universidade Federal de Juiz de Fora em 1979. E se os amigos, saudosos da terra natal, decidem voltar a Cataguases, o caçula de Seu Sebastião e Dona Geni insiste em ficar, consegue trabalho como jornalista desde o primeiro

¹⁷ Todas essas informações nos são dadas por Ruffato num sem número de entrevistas e depoimentos. Explicitamente a idade em que morre o irmão mais velho e o destino da irmã estão presentes no já referido depoimento “Até aqui, tudo bem!”. Ruffato recria ficcionalmente a passagem do irmão por Diadema no romance epistolar *De mim já nem se lembra*, publicado em 2007 pela editora Moderna. Ver: RUFFATO, Luiz. *De mim já nem se lembra*. São Paulo: Moderna Editora, 2007.

¹⁸ De certa forma, Ruffato recria ficcionalmente essa relação entre os amigos que decidiram abandonar a cidade natal para viver em Juiz de Fora no conto “Olívia”, publicado por ele em 1985 na coletânea *Marginais do pomba*, organizada por Ronaldo Werneck. A coletânea reúne autores cataguasenses desde o início do século XX até os anos 1980. A narrativa é em primeira pessoa, e parece inspirada na vida do próprio autor, que assina à época como Luiz Fernando Ruffato (ele tinha então 24 anos). Ver: RUFFATO, Luiz Fernando. “Olívia”. In: WERNECK, Ronaldo (org.). *Marginais do pomba*. Cataguases: Fundação Cultural Francisco Inácio Peixoto, 1985, p. 69-73. Curiosamente, Marcos e Jorge são os nomes de dois dos três filhos da personagem Bíbica, do segundo volume de *Inferno provisório, O mundo inimigo* (2005), e cada um deles é protagonista de um capítulo desse número, Jorge em “Jorge pelado”, Marcos em “A mancha”; já Cabeludo é o nome dado a um borracheiro que protagoniza a narrativa “Milagres”, inserida no último volume da pentalogia, *Domingos sem deus* (2011).

período do curso e, até abandonar o município, em 1984, participa ativamente de sua vida artística e cultural.

A chegada à faculdade, entretanto, não é feita sem contratempos; trabalhando manhã e tarde, Luiz tem de estudar à noite para se preparar para o exame no fim do ano; a escolha do curso é também um episódio curioso, já que Comunicação não é bem o que o estudante acreditava ser:

Apesar das greves, eu estudava o tempo todo para o vestibular. Trabalhava o dia inteiro, mas fazia o cursinho à noite. Sábado eu ficava direto no cursinho e domingo ficava o dia inteiro estudando. Quando fui afinal me inscrever para a Universidade, me perguntaram o que eu iria fazer, eu simplesmente não sabia. Como duas ou três pessoas na minha frente começaram a falar Comunicação, eu achei que essa opção tinha tudo a ver com tornearia mecânica, puxar fio de comunicação, telefone, essas coisas. Não tinha ideia do que fosse, mas fiz o tal vestibular e passei em primeiro lugar. Só quando o curso começou é que descobri que Comunicação era Jornalismo (RUFFATO, 2006a).

Há alguns episódios nos relatos em tons autobiográficos de Ruffato que aparecem de modo bastante peculiar; além do contato com a primeira leitura e da primeira experiência literária, modulados – vimos – como pontes entre o autor e sua ficção, a escolha do curso superior também remete à construção da imagem de escritor através da qual ele se coloca frente ao campo. Ainda que tenha passado em primeiro lugar no vestibular, e que já possua nesse momento contato com livros, o então vestibulando afirma não saber do que se trata o curso para o qual se candidatou. Essa aparente incoerência reforça um caráter muito específico das declarações de Ruffato e que concorrem para suas tomadas de posição; ao afirmar desconhecimento sobre o curso que faria na faculdade, relatando que pensava se tratar de um curso ligado às telecomunicações, logo, próximo ao trabalho que já exercia como torneiro-mecânico, Ruffato trata com equivalência todas as profissões a serem realizadas, como se o ofício do intelectual não fosse algo maior, e o próprio intelectual não fosse alguém deslocado da sociedade. Além disso, a aparente recusa do jornalismo enquanto profissão distante do trabalho como torneiro mecânico reforça os laços do autor com sua classe social, firmando uma posição específica para sua voz no campo de produção em que busca se situar.

Essa concepção traz consigo a ideia de um escritor trabalhador, um operário da palavra, com disciplina para realizar sua profissão e esforço para atingir seus objetivos, uma imagem de escritor, diga-se, bastante próxima às personagens inseridas em grande

parte de sua obra, especialmente em *Inferno provisório*, os trabalhadores urbanos, aproximando-se assim o autor do tema de seu trabalho ficcional. Numa entrevista ao jornal mexicano *Crónica*, em Dezembro de 2011, Ruffato confirma essa posição de escritor de maneira bastante contundente:

soy un escritor profesional, un trabajador y quiero vender mis libros. Ésa es una visión proletaria donde nos sentimos orgullosos de nuestro trabajo. Pero la visión romántica y burguesa donde se asegura que el arte y la escritura es una cosa noble, algo casi divino, me enoja mucho (RUFFATO, 2011b)¹⁹.

Ao empregar-se como um operário da palavra, não especificamente no sentido do trabalho com a escrita, como o escritor engenheiro de João Cabral de Melo Neto, mas da própria postura profissional frente ao ofício de escritor, Ruffato posiciona-se de forma bastante relevante. Primeiro, é de se ressaltar a própria distinção estabelecida pela autoimagem articulada frente a certo padrão de artista ao qual o autor rotula como “visão romântica e burguesa”. Essa separação revela um intelectual cujos objetivos parecem ser desde o início desvincular-se de um ideal de arte como vocação – que pressupõe a filiação do artista a uma classe socialmente privilegiada, para quem o acesso a bens simbólicos e materiais jamais foi negado – para unir-se à arte como trabalho – ofício profissional, caracterizado pela seriedade e dedicação, porque exercido por alguém cujo percurso formativo não contou com quaisquer privilégios, sendo fruto apenas do esforço pessoal.

Não são raras, por exemplo, declarações do escritor mineiro sobre a rotina profissional por ele exercida, tentando de alguma forma reforçar a arte como profissão, de atribuições específicas e para cujo sucesso é necessário empenho. Ao declarar em tom jocoso que ser escritor é “muito chato. Dói as costas, você fica sozinho em casa” (RUFFATO, 2009a) ou de maneira mais enfática que, no Brasil, a “grande maioria dos autores não encara o ofício como profissão”, sendo eles os maiores culpados do “amadorismo” de nosso mercado editorial (RUFFATO, 2009b, p. 192), o mineiro consolida tal abordagem, firmando-se não só em um lugar muito específico do campo literário, mas também numa posição combativa em relação aos privilégios naturais de determinada (e pequena) parcela da população, que controla o acesso a bens simbólicos porque detentora do poder econômico.

¹⁹ “sou um escritor profissional, um trabalhador e quero vender meus livros. Essa é uma visão proletária, orgulhamo-nos de nosso trabalho. Mas a visão romântica e burguesa que assegura arte e escrita como coisas nobres, algo quase divino, me enoja muito” – tradução nossa.

Essa visão traz consigo uma questão de fundo para que possamos tentar compreender as disputas travadas por Ruffato no campo. Aponta Ricardo Antunes que a classe trabalhadora vive a partir da década de 1980 “a mais aguda crise deste século” (ANUTNES, 2008, p. 23), capitaneada por uma “desproletarização do trabalho fabril” que culmina com a “diminuição da classe operária tradicional” (p. 47), processo que acarreta mudanças no imaginário da própria classe; seguindo tal raciocínio, uma “visão proletária” pode ser caracterizada em certa medida como conceituação algo anacrônica, tendo em vista que a fragmentação do trabalho e dos trabalhadores faça submergir qualquer identificação minimamente totalizante.

Tal anacronismo, no entanto, parece-nos de algum modo vinculado à autoimagem que o autor constrói diante do campo. Ao adotar para si uma visão muito mais próxima às décadas de 1960 e 1970 do que ao presente do mundo do trabalho, por exemplo, Ruffato reforçaria um compromisso com a própria origem social, extremamente vinculada a um contexto fabril específico, para o qual a distinção entre o proletariado funcionário das fábricas e os burgueses delas detentoras faz maior sentido; torna-se também essa identificação plataforma para que o autor constitua um discurso político em cujo cerne está a cisão social constituinte da sociedade brasileira, que relega a segundo plano o imaginário da classe baixa, necessária apenas enquanto força de trabalho.

A internalização desse *habitus*, “solo de que brotam as características pessoais mediante as quais um indivíduo difere dos outros membros de sua sociedade” como aponta Norbert Elias (1994, p. 150), e sua posterior formulação em discurso posicionam o autor de maneira particular no campo, mas o fazem também em exclusão a outros pontos do percurso por ele trilhado até se tornar um escritor profissional. A visão proletária está intimamente ligada à origem, e sobretudo relacionada à própria temática da obra ficcional, especialmente o *Inferno provisório*; no entanto, o autor Luiz Ruffato não é formado apenas pela ponte, aparentemente sem escalas, entre a infância e a maturidade, mas por um acúmulo de práticas contatadas no curso dos anos.

Sob essa ótica, os anos passados em Juiz de Fora se revelam de fundamental importância. O acesso ao curso superior, por exemplo, dá maior capital cultural ao jovem de origem humilde vindo de Cataguases, aumentando sua capacidade de ver o mundo e até questioná-lo, capacidade adquirida mesmo pela mudança de ares, o convívio com uma cidade de porte maior do que a terra natal. No texto de apresentação ao já citado livro de Humberto Nicolini, *JF anos 80*, Ruffato pondera a importância da

chegada à cidade em meio ao fim (persistente) do regime militar a partir de um episódio de profunda transformação pessoal:

E então uma quarta-feira, dia 17 de maio de 1978, envolto em minha indefectível blusa laranja gola rolê encaminhei-me rapidamente, durante minha hora do almoço, à Galeria do Bar do Beco para resolver para resolver uma pendência administrativa do cursinho – alguma mensalidade atrasada, provavelmente. Demorei-me mais que desejava e ao deixar a Galeria João Beraldo deparei-me surpreso com uma aglomeração que se estendia por cada centímetro do calçadão da Rua Halfeld, voltada, toda ela, para os lados do Parque Halfeld, gritando palavras de ordem e empunhando faixas e cartazes. As janelas dos edifícios observavam tensas as portas do comércio cerradas. Desvencilhando-me, irritado e com fome, tentei chegar à Avenida Rio Branco, pois, atrasado, queria estar na oficina antes que o Cabeludo desse por minha falta. De repente, um foguete espocou provocando um estouro na multidão, que, atônita, esparramou-se pelas galerias, buscou escapar pela Rua Batista de Oliveira ou pela Avenida Getúlio Vargas. Sem compreender o que ocorria, esforcei-me para ir adiante, mas então, vindo na direção contrária, percebi uma infinidade de policiais, a cavalo e a pé, bradando impiedosos seus enormes cassetetes, estumando cruelmente os dentes afiados de seus cães. Sem saída, corri, engasgado pela nuvem de gás lacrimogêneo, tropeçando em jovens homens e mulheres arrastados pelos cabelos ou pelas pernas. Entrei esbaforido na Galeria Pio X e uma voz me conclamou a enfiar-me por debaixo de uma porta de aço semi-aberta. No escuro, respirações suspensas, só distinguia pares de olhos apavorados. Meu corpo trêmulo, meu coração desordenado, incompreendiam o pesadelo. Se foram minutos, se foram horas, impossível saber. Quando a porta se levantou, desconfiados, em meio aos escombros da batalha, cada um trilhou o seu caminho. O meu, não tinha dúvidas, seria, dali para frente, tentar atinar com o que estava se passando em meu país (RUFFATO, 2009c, p. 8-9).

Preocupar-se com o mundo seria conseguido, entretanto, não só através do testemunho dos tempos bicudos que teimavam em não ter fim, mas, e fundamentalmente, na participação ativa do jovem na sociedade, participação realizada tanto no campo político quanto no campo cultural. Num depoimento ao *site* acessa.com sobre o período em que viveu em Juiz de Fora, o autor elabora um panorama dessas ações a partir do final do ano de 1978 quando, aprovado no vestibular, deu uma “guinada” na vida:

Me envolvi na política estudantil (particpei da refundação da UEE, numa viagem mágica a Ouro Preto, fui candidato ao DA de Comunicação e ao DCE), ajudei na fundação do PT, corri todos os lugares defendendo a Anistia e a Redemocratização. E chacoalhamos também a cultura de Juiz de Fora. Os sábados eram dedicados ao Varal de Poesia (literatura e política de mãos dadas), os dias da semana à formulação de livros da Roseta Publicações e depois da Sociedade de Articultura. E destemidos também cuidamos da memória da cidade: as campanhas pelo tombamento de monumentos arquitetônicos e pela introdução de uma política cultural, que até hoje faz a diferença de Juiz de Fora no cenário nacional (RUFFATO, s/d).

A participação política e cultural aliada ao conhecimento que se soma naturalmente pelo acesso ao curso superior transforma o menino aparentemente desinformado que chega a Juiz de Fora. Discutindo, informando-se, atuando nas mais diversas causas, Ruffato molda-se como sujeito dentro da sociedade em que vive, assumindo pontos de vista sobre seu cotidiano e a realidade circundante, incorporando práticas que solidificarão paulatinamente seu olhar sobre o real.

Assim, o autor incorpora certas noções que, com o tempo, constroem sua visão de mundo, uma visão moldada tanto na participação político-social, tendo como norte a democracia, dada a época em que se envolvia com movimentos de colaboração popular, quanto na possibilidade de a arte caracterizar-se como intervenção na sociedade. Se o cidadão forma-se ao perceber o mundo que o rodeia, essa percepção eclode a partir da prática artística, e mesmo que o desejo de se tornar escritor já se faça presente no menino que cria *Domingo o almoço é lá em casa*, é em Juiz de Fora que os primeiros passos mais reais na criação literária começam a ser dados.

2.3.1 – A poesia como primeiro passo

Ao examinar o percurso trilhado por Luiz Ruffato até se tornar um escritor profissional, em especial o período quando começa a desenvolver de forma consolidada, segundo o próprio autor, sua visão de mundo, percebemos certa relação entre arte e política. Tendo em vista, no entanto, que nossas informações sobre tal processo vêm quase que totalmente do próprio autor é preciso atentar para o quanto podemos ligar de tais declarações à própria formação do escritor e o quanto essas dão forma a uma imagem de intelectual por ele construída nas entrevistas e depoimentos que se constituem como tomadas de posição para colocação no campo literário de sua obra ficcional.

Juiz de Fora enfrenta a ditadura no fim da década de 1970 e início da de 1980 com movimentos estudantis, greves, mobilizações e intervenções urbanas. Na introdução a *JF anos 80*, o jornalista e pesquisador Jorge Sanglard esboça o município como um turbilhão; por isso, a marca da cidade neste período

é a indignação e a mobilização pela conquista da democracia, com justiça social e liberdade. Os anos 80 também foram tempos de movimentos pela preservação do patrimônio cultural e da memória da cidade. A luta pela liberdade de expressão política, cultural e social marcou uma geração que

experimentou ousar e enfrentar os tempos bicudos com determinação, mas com uma pitada de irreverência e de inquietação (SANGLARD, 2009, p. 11).

A luta vem não só por mobilização política, mas também por mobilização cultural, indissociável da primeira; ilustra com eficácia tal processo o Abre Alas, movimento de intervenção poética que, além de publicar novos poetas cidadãos e nomes da poesia brasileira da época, reunia artistas e populares no calçadão da rua Halfeld a cada 15 dias no evento “varal de poesia”; organizado inicialmente por membros do diretório acadêmico do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, o evento, parafraseando o próprio Luiz Ruffato, fazia com que literatura e política andassem de mãos dadas. Mauro Morais, na introdução ao livro do pai, Mauro Fonseca – poeta e integrante do movimento, oferece um panorama inicial sobre as reuniões:

As manhãs de sábado da Rua Halfeld eram tomadas por jovens com seus varais, seus megafones e suas apresentações das mais diversas, da música ao teatro, passando pela literatura e até mesmo pelo *hip hop* (...) Sem internet, computador e com um fantasma à espreita, esse grupo de escritores corria a cidade para recolher contribuições literárias que, em maio de 1981, fez surgir o primeiro exemplar do *Abre Alas*, nome inspirado na canção homônima de Chiquinha Gonzaga. *Poesia e Bar Brazil*, folhetos anteriores, lançados na década de 1970, serviam como inspiração (MORAIS, 2015, p. 27-28).

A Luiz Ruffato, então estudante de Comunicação Social, o Abre Alas é uma importante porta de entrada, tanto política (e soma-se a esse evento específico as manifestações estudantis e da sociedade civil²⁰) quanto literária. Movimentos como esse, que se desdobram em outras ações pela cidade, aliados à proximidade entre os membros do grupo e a divisão de experiências, leituras, ideais, formam o que Raymond Williams chama de “estruturas de sentimento”, uma “continuidade viva e inter-relacionada” (WILLIAMS, 1979, p. 134) que de algum modo conduz a visão de mundo dos participantes, oferecendo-lhes direções possíveis para suas práticas.

É a partir do relacionamento com os integrantes do grupo, todos da mesma faixa etária (pouco além ou aquém dos vinte anos), e com a mesma ambição autoral, por exemplo, que Ruffato tomará conhecimento de certas possibilidades artísticas e dará voz de alguma forma a sua criação:

²⁰ Nesse aspecto, é bastante curiosa a declaração de Ruffato a Heloísa Buarque de Hollanda e Ana Lígia Matos de que, nos fins dos anos 1970 e inícios dos 1980, durante as manifestações estudantis, teria sido usado por “certa esquerda” como “representante do proletariado”, um estereótipo que, de certa forma, e por outro viés, o próprio autor adotará para sustentar boa parte de suas tomadas de posição.

conheci umas pessoas que estavam num movimento interessantíssimo da época. Elas faziam uma poesia militante. O primeiro sábado do mês era chamado de Varal da Poesia em Juiz de Fora. As pessoas publicavam uns livretinhos, e eu participava de algumas discussões. Para mim, era tudo muito novo. E comecei: ‘Pô, esses caras da minha idade estão escrevendo’. Daí, passei a me interessar finalmente por escrever. Falei: ‘Um dia, eu quero escrever. Mas sobre o que eu quero escrever?’ (RUFFATO, 2009a).

O ambiente criativo em que Ruffato começa a se movimentar é de intensa combinação entre literatura e política, relação evidenciada principalmente pelo já referido movimento “varal de poesia” do grupo Abre Alas, no qual um megafone servia como suporte de versos e manifestações acaloradas contra a persistente tentativa de intimidação por parte do Estado. Junto a isso, faz-se também necessária a criação de uma política literária autônoma, que concebe na produção artesanal dos trabalhos artísticos o caminho possível para a divulgação das obras escritas pelos componentes do grupo. Nesse aspecto, as edições da Roseta Publicações, da revista D’Lira, os folhetos do grupo Abre Alas, todos em precário material e divulgadas no corpo a corpo pelos próprios autores, funcionários eles mesmos das “casas editoriais” (como lembra o poeta Júlio Polidoro, os membros do grupo Abre Alas passavam “madrugadas inteiras dobrando e encartando edições” [POLIDORO, s/d]) são fundamentais.

Mais do que dialogar “com o tempo literário nacional” como aponta Mauro Morais (2015, p. 30), já que munidos das práticas da poesia marginal das décadas de 1970 e 1980, criando certa intimidade entre a ação coletiva e a arte, um regime colaborativo que ilustra de algum modo o momento de movimentação pública do período de redemocratização do país, esses movimentos trazem consigo uma fecunda relação entre os jovens autores da cidade e artistas de outras regiões brasileiras, dando maior visibilidade ao trabalho construído e fundando um fluxo comunicativo baseado na troca de experiências cujo resultado provável é o enriquecimento do próprio conhecimento artístico. É novamente Júlio Polidoro quem nos faz compreender as dinâmicas inerentes ao período:

Um primeiro esforço, mais pretensioso, pretendia reunir artistas plásticos, escritores e poetas, fotógrafos e todo tipo de agentes culturais em torno de um projeto inicialmente nomeado ‘Sociedade de Articultura’. Particpei de diversas reuniões da ‘sociedade’. Infelizmente, a ideia não vingou e o grupo, múltiplo no início, pulverizou-se, inevitavelmente. Foi daí que surgiu a ideia de se realizar um trabalho mais específico. Então, o pessoal da literatura produziu o primeiro Abre Alas, em parceria com o Colégio Magister, que já não existe, sendo que o folheto foi impresso nas precárias oficinas do DCE. Logo depois vieram os ‘varais de poesia’ no calçadão da rua Halfeld, em

frente ao cinema Central onde, utilizando um megafone, a gente recitava poesia e pendurava textos no varal. Pessoas comuns entravam na ‘brincadeira’, recitando ou colocando poemas no varal. O ‘Abre Alas’, com o tempo, tomou ares mais profissionais, tanto no tratamento gráfico quanto na distribuição. Tivemos um bom contato com os poetas de grandes metrópoles, e muitos autores consagrados passaram a colaborar com as publicações, enviando textos inéditos. (...) Tivemos ainda, durante algum tempo, uma página num extinto jornal, se não me engano chamado ‘Gazeta Mercantil’, a qual passou a ser publicada, depois, no também extinto ‘Tribuna da Tarde’ (POLIDORO, s/d).

Inserido nesses movimentos, Ruffato lança-se como autor em 1979, com o livro de poemas *O homem que tece*. Ao lembrar, entretanto, sua estreia literária, o autor parece preferir não destacar especificamente as condições sob as quais publicara seus primeiros versos, mas a relação existente entre estes e a literatura que posteriormente ele desenvolverá, e cujo ápice seria o *Inferno provisório*. Conforme lembra o escritor, sua primeira experiência efetivamente publicada já apontaria para uma maneira particular de resolver a pergunta “sobre o que escrever?”:

Incentivado por um amigo, prematuramente falecido, José Henrique da Cruz, lancei *O homem que tece*, poemas, em formato de bolso, rodado em off-set, edição de mil exemplares, esgotado em menos de seis meses... Vendíamos de mão em mão, nos bares da cidade, e com o dinheiro arrecadado pagamos a gráfica e financiamos outros livros da mesma natureza. Curioso, porque tanto o meu ‘primeiro romance’ quanto o ‘primeiro livro de poemas’ tratam de temas que seriam retomados, décadas mais tarde, no projeto que estou desenvolvendo agora, o *Inferno provisório*... (RUFFATO apud BRUM, 2011).

O tempo deve ser novamente lembrado como ponto de reflexão se quisermos reconstruir a formação do escritor e como se dá o desenvolvimento da autoimagem com que se posiciona. Quando relembra a primeira obra, em 2011, ano de finalização de *Inferno provisório*, Ruffato a vincula estritamente ao processo de composição da pentalogia, como se os poemas publicados por ele aos 18 anos fossem, em algum nível, parte da ficção publicada a partir de 2005, algo semelhante ao que, na mesma entrevista a Eliane Brum, o autor já fizera a sua primeira experiência literária, o romance *Domingo o almoço é lá em casa*. Esse vínculo entre as primeiras experiências na escrita e a ficção posterior contribuiria para a imagem de autor de alguma forma sempre ciente dos próprios objetivos, envolvido por um tema que lhe ocupa vida e obra, como se tudo ali fosse parte de um plano muito bem delimitado.

Concorre para essa imagem de certa forma ideal também o relato acerca de algumas descobertas no campo da leitura que se vão demonstrar fundamentais para a

arte a ser por ele desenvolvida. Ainda que a articulação entre esses pontos e a autoimagem com que o autor se movimenta no campo nos seja fundamental para entender seu processo de formação, nossa tarefa nos parece mais dificultada tendo em vista que devemos analisar a importância das práticas acumuladas e a posterior modulação dessas nas palavras de um autor já amadurecido.

2.3.2 – Um escritor que se forma

Na introdução de seu *A sociedade de Corte* (2001), Norbert Elias, a fim de explicitar as dinâmicas da sociedade em relação às vontades individuais, argumenta sobre a impossibilidade de se considerar válido o raciocínio que impõe ao homem uma espécie de individualidade plena. Para o autor, o olhar histórico sobre a individualidade trabalha com a ideia de que certas figuras de relevância para determinadas épocas estão de alguma forma isoladas da sociedade, não estabelecendo com ela qualquer tipo de relação. Segundo Elias,

a imagem tradicional da individualidade do homem singular, que se encontra na base da historiografia centra nas individualidades, já encerra certas suposições passíveis de verificação e que precisam ser postas à prova. Trata-se da imagem de um ser que existe por si mesmo, autocentrado, um indivíduo isolado, não propriamente um homem singular; um sistema fechado, não um sistema aberto. Mas o que se observa de fato são homens que se desenvolvem nas e pelas relações com outros homens (ELIAS, 2001, p. 49).

Prezando pelo olhar sociológico, que busca investigar os movimentos dos indivíduos em sociedade, as possibilidades existentes para suas ações individuais nessa rede de relações, o ensaísta elabora uma reflexão cujo intuito parece ser a todo custo escapar do determinismo ainda que o considere como parte importante das mesmas, tentando entender a natureza das condições em que se situam as posições particulares. Para tanto, afirma que um homem como Luis XIV, por exemplo, jamais foi livre, mas também “nunca foi ‘absolutamente determinado’” (ELIAS, 2001, p. 55); por isso

o âmago do problema que se encontra diante de nós reside no entrelaçamento de interdependências, dentro do qual se abre para o homem singular um espaço para decisões individuais, ao mesmo tempo em que isso impõe limites à sua margem de decisão (ELIAS, 2001, p. 55).

O que está em questão mais propriamente é a abordagem das relações em sociedade, rede que media e possibilita (sem determinar totalmente) as decisões

individuais, e as veredas pelas quais os homens podem se movimentar. É por esse caminho que intentamos trilhar as reflexões acerca de Luiz Ruffato como escritor, sua formação intelectual e artística, as relações por ele estabelecidas, a modulação do olhar que poderá se materializar em literatura e, principalmente, a configuração de um discurso sobre si para a colocação de seu trabalho e de sua imagem como autor no campo. Acreditamos, contudo, que tal percurso só pode ser explorado se analisadas as práticas dele constitutivas e o processo de incorporação delas pelo autor.

Vimos que Ruffato oferece-nos um discurso para cuja apreensão são importantes alguns pontos, como a primeira leitura e as primeiras experiências artísticas. De alguma forma, esses pontos parecem estar ligados, haja vista que o livro de Anatoly Kuznetsov, *Bábi Iar*, abre as portas da literatura através da série social, série reencontrada pelo próprio escritor mineiro nas primeiras incursões autorais. Além disso, o romance de Anatoly Kuznetsov já fazia referência a caminhos de uma narrativa experimental, calcada na colagem e na fragmentação, procedimentos que permanecem nos contatos mais frutíferos com a literatura no fim da década de 1970 e início da de 1980 em Juiz de Fora, quando o estudante de Comunicação Social, além de participar dos movimentos artísticos e sociais da cidade, tem acesso a uma gama de leituras que parecem modificar profundamente seu olhar sobre a literatura e as possibilidades de sua escrita vicejar. No depoimento ao projeto “Um escritor na biblioteca”, dado em 2009, Ruffato relembra o papel dessas leituras:

Então, quando fui para Juiz de Fora, voltei a ler. A biblioteca da Universidade Federal de Juiz de Fora, na época, era muito ruim, não sei se melhorou. Acho que melhorou, porque está entre as melhores universidades do Brasil. Mas, na época, não era uma biblioteca boa. E eu me refugiava nos sebos. Só que, por uma coisa fantástica, livros que tinham saído havia dois, três anos já estavam nos sebos. E comecei pela literatura contemporânea, lendo quem estava publicando naquela época. Toda a literatura da década de 70 eu li na década de 80.

Tudo que eu lia era daquele momento. Como era uma literatura que falava do meu tempo, de coisas que eu estava vendo, pensei: ‘Quem sabe eu também possa falar sobre alguma coisa?’. E comecei a me interessar. Só que minha formação escolar e cultural era péssima, até hoje é muito ruim, cheia de lacunas. Então, eu sentia muita dificuldade. Primeiro, eu tinha que preencher aquelas lacunas (RUFFATO, 2009a)²¹.

²¹ Projeto da biblioteca pública do estado do Paraná, “Um escritor na biblioteca” é uma conferência mediada em que autores discorrem sobre suas formações como leitores e suas experiências literárias. O depoimento de Ruffato, em 2009, foi mediado pelo jornalista Christian Schwartz. O vídeo da conferência pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=PSBmVeFNex8>.

Ao recapitular sua formação, Ruffato dá espaço a duas esferas de percepção, digamos: de um lado, temos, como o próprio autor se refere a Eliane Brum, a “infância literária”, período que compreende especialmente as passagens por Cataguases (infância e adolescência) e Juiz de Fora (juventude); do outro, o que podemos chamar de “profissionalização da escrita”, acerca da qual trabalharemos no próximo capítulo, que compreende a trajetória do escritor a partir de sua primeira publicação de fato profissional em 1998. Nessa primeira esfera, há três importantes momentos: a primeira leitura, aos doze anos, as primeiras incursões em literatura, e o recém-mencionado contato com a literatura da década de 1970, encontro que Ruffato carrega como marca para a criação de sua literatura até os anos de profissionalização, já que a colocação de seus primeiros livros no campo é acompanhada de uma aproximação com a série literária representada por escritores dessa época.

A aquisição desse capital cultural, todavia, merece ser pensada sob dois pontos. O primeiro dá conta dos procedimentos que as leituras emprestam ao autor em formação, procedimentos que mesmo de forma incipiente já se encontram também presentes em *Bábi Iar*. A ficção setentista brasileira, e Ruffato afirma ler particularmente os contistas²², carrega consigo dois princípios: o papel da arte como instrumento de contestação social (em particular a literatura enquanto arma contra o regime ditatorial em vigor no país) e o experimentalismo como gramática narrativa, desde recursos como fragmentação e colagem, passando pela estilização visual da página a reboque da poesia concreta. Esses procedimentos ampliam a relação entre as letras e o cotidiano do jovem residente em Juiz de Fora, modulando um olhar sobre a literatura (conjuntamente alimentado pelas primeiras experiências poéticas na cidade) e fazendo com que ele se veja impelido a expressar-se através da escrita.

O segundo ponto sob o qual podemos analisar esse contato com a literatura brasileira dos anos 1970, contemporânea a Ruffato no início da década de 1980, não dialoga tanto com a literatura adquirida mas com o modo de sua aquisição, ou, ao menos, a maneira com que o autor formula tal contato nos textos públicos com os quais se posiciona.

Ao referir-se à aquisição de leituras que lhe são fundamentais a título de direcionamento para o ofício de escritor como um processo errático, e de todas as formas realizado de maneira solitária, Ruffato aponta para a educação informal

²² Referência especialmente feita na entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda e Ana Lígia Matos já citada.

necessária a um cidadão oriundo da classe baixa. Essa referência direciona a leitura sobre sua formação a uma imagem particular de intelectual cujos esforços pessoais garantem a aquisição de capital cultural necessário para a concretização da escrita, e à qual se pode relacionar a imagem de escritor trabalhador por ele articulada nas entrevistas e depoimentos que constituem parte significativa de sua atuação no campo.

Desse modo, temos uma combinação instigante e que, em algum sentido, parece articular os traços mais marcantes da formação do artista. Por um lado, há uma ligação bastante fecunda entre a literatura com que tem contato ou que exerce o escritor: *Bábi Iar* de alguma forma conserva procedimentos presentes nas leituras feitas em Juiz de Fora, os contistas da década de 1970; *Domingo o almoço é lá em casa*, primeira incursão ficcional, e *O homem que tece*, primeira obra efetivamente publicada, já em Juiz de Fora, carregam temática próxima, pois ambos abordam o cotidiano dos trabalhadores fabris, e com o qual o próprio autor convivera na infância e adolescência. Em suma, trata-se de uma aproximação flagrante entre duas séries literárias, a série social, e uma série ligada ao experimentalismo formal, da qual os contistas da década de 1970 seriam representantes maiores. Ambas as séries, no entanto, articulam-se na literatura que o mineiro vai lentamente construindo, já que suas narrativas – a serem analisadas posteriormente – conservam traços do experimentalismo formal, sobretudo no uso de variações de fontes tipográficas como procedimento para marcar a oscilação de foco narrativo, e ratificam-se como peças de questionamento social ao explorar o dia a dia sem esperanças dos cidadãos de classe baixa.

Por outro lado, a própria aquisição de capital cultural que modula a formação do mineiro como escritor também parece girar em torno de uma mesma concepção. Quando, por exemplo, narra a Eliane Brum seu primeiro contato com os livros, Ruffato conta uma espécie de anedota; recém-ingressado no Colégio Cataguases, então a escola pública mais importante da cidade, o autor sentia-se tão deslocado que acabava tentando se esconder durante os intervalos, até que um dia encontra refúgio num lugar silencioso, sem ninguém para incomodá-lo, uma biblioteca:

Só que, após me ver várias vezes por ali, sentado sem fazer nada, a bibliotecária provavelmente pensou que eu quisesse o empréstimo de um livro, mas que, por algum motivo, vergonha talvez, eu não tivesse coragem de me dirigir a ela. Então, tomando a iniciativa, ela me chamou um dia, preencheu uma ficha, colocou um livro em minha mão e disse: Leva esse, leia e me devolva daqui a tantos dias... Eu, muito tímido, não contestei. Enrubescido, peguei a brochura, enfiei na pasta e carreguei para casa.

Quando cheguei, a primeira coisa que meu pai perguntou, como ele fazia sempre que aparecíamos com algo diferente em casa, foi: O que é isso, menino? Eu respondi, sem graça: Um livro. E ele: Onde você pegou isso, menino? Eu: Peguei não, pai, foi a moça lá que me deu... Ele: Deu? Eu: É, ela falou pra eu ler e devolver pra ela. Ele: Se ela falou pra você ler, vai ler então! (RUFFATO apud BRUM, 2011).

Das primeiras leituras à já explicitada escolha do curso superior, passando pelo conhecimento dos contistas da década de 1970, tudo parece no discurso de Ruffato ter um quê de acaso. Essa visão inicial, se tratada de maneira mais complexa, poderia nos remeter a certa necessidade que o escritor parece ter de reforçar sua formação como um processo garantido pelo esforço pessoal, e, logo, independente das relações com outrem. As leituras, o ingresso no sistema universitário, tudo seria feito sob condições particulares, frutos acima de tudo da obstinação do autor. Essa visão concorre para a maneira com que o próprio Ruffato articula uma autoimagem através da qual se põe no campo, um escritor excepcional que, em virtude da história pessoal, constituir-se-ia como voz original na literatura brasileira. Tal processo só pode ser estudado escrutinando suas tomadas de posição e como essas podem estabelecer uma teia que articule alguns pontos particulares a fim de consolidar uma visão de mundo singular, uniformizando em certa medida sua formação, e, por consequência, sua trajetória.

Por isso, tentar analisar o processo de formação do escritor é tentar refletir sobre o acúmulo de práticas que o constitui e a modulação das mesmas em discurso, sem negar papel decisivo às condições sob as quais o artista se criou nem menor importância aos seus posicionamentos acerca dessas mesmas condições. Unindo essas duas perspectivas almejamos identificar os fundamentos da autoimagem com que Ruffato se movimenta, estabelecendo relações, disputas, posicionando-se em suma.

2.4 – 1983-1988

Ao analisar a trajetória de Gustave Flaubert tendo como base o romance *Educação Sentimental*, Pierre Bourdieu lança as bases para o que chama de uma “ciência das obras”, propondo como ponto principal de reflexão inverter a progressão normalmente adotada para se tentar investigar o processo formativo de determinado artista. Conforme o sociólogo francês,

é preciso perguntar não como tal escritor chegou a ser como foi – com o risco de cair na ilusão retrospectiva de uma coerência reconstruída –, mas como,

sendo dadas sua origem social e as propriedades socialmente constituídas que ele lhe devia, pôde ocupar ou, em certos casos, produzir as posições já feitas ou por fazer oferecidas por um estado determinado do campo literário (etc.) e dar, assim, uma expressão mais ou menos completa e coerente das tomadas de posição que estavam inscritas em estado potencial nessas posições (BOURDIEU, 1996, p. 244).

Nesse sentido, o que se deve inquirir é como dentro de determinado campo um artista específico consegue identificar maneiras para se colocar em diálogo e tensão com os demais componentes desse espaço, instaurando posições, a partir do “espaço dos possíveis”, que lhe ofereçam chances de se situar. É preciso, por isso, atentar para os movimentos do autor no campo literário, compreendidos aqui nas relações que ele vai estabelecendo, aproximações e distanciamentos que vai efetuando a fim de se posicionar. Para além das tomadas de posição, “obras literárias ou artísticas evidentemente, mas também atos e discursos políticos, manifestos ou polémicas” (BOURDIEU, 1996, p. 262), as movimentações compreenderiam a série de negociações que vão sendo construídas pelo autor, a maneira como ele se posiciona, identificando-se com séries literárias, repertórios culturais, o lugar que ele tenta ir construindo para se situar, num movimento contínuo de avanços e recuos perceptíveis nas relações que vão se moldando entre os textos públicos que participam da inserção de seu trabalho e a própria obra artística, articulando, por assim dizer, a imagem com a qual ele transita pelo campo.

No caso de Ruffato, essa imagem desenvolver-se-á com mais acuidade a partir de 1998 com o lançamento de *Histórias de remorsos e rancores*, mas é possível levantar alguns de seus fundamentos já em sua formação como escritor, especialmente se esmiuçado o modo com que o próprio autor parece reforçar certos pontos de tal processo. Explicitamos, por exemplo, que os textos públicos dão atenção a pontos muito específicos da trajetória do mineiro, como as primeiras experiências literárias e a maneira peculiar com que ele adquire certo capital cultural, o que lhe impulsionaria uma visão de mundo e um olhar sobre a literatura bastante particulares. Entretanto, como afirmamos, todo esse processo vem por meio do autor em um discurso passível de edição, deixando de fora alguns pontos que podem ser considerados tão importantes quanto os ali mencionados como de destacada importância. Esses vazios, coadunados com os pontos elencados pelo escritor, podem nos ajudar a ter uma noção mais completa sobre seu processo de formação e a autoimagem com que ele se coloca no campo.

Relembremos o período juiz-forano de Ruffato como exemplo. A passagem pela cidade entre 1978 e 1983 é, normalmente, retomada a partir de dois pontos de alguma forma relacionados, o acesso a determinadas leituras, profundamente marcantes para a modulação de seu olhar acerca da literatura, e a publicação inicial de seu trabalho artístico, iniciado pelo livro *O homem que tece*. A formação como jornalista na Universidade Federal de Juiz de Fora, o acesso ao curso superior, entretanto, é muitas vezes abandonado, como se fosse parte secundária desse processo; quando muito, Ruffato refere-se ao ingresso na universidade por meio do anedotário, implicando ao acaso o fato de ter ingressado no curso de Comunicação Social, e não a uma escolha mais ou menos consciente. Contudo, combinado à origem social do autor, o ingresso no meio universitário é sobremaneira importante, não apenas pela mudança de patamar socioeconômico que um diploma anuncia, mas também pelas relações possibilitadas pelos novos meios que se passam a ingressar. Nesses, diálogos são travados, informações são recebidas, trocadas, ajudando possivelmente a moldar o imaginário, constituir a visão de mundo.

Outra lacuna aparentemente cultivada por Ruffato é a quase nula referência sobre seu período em Alfenas, entre 1983 e 1984. Das entrevistas dadas pelo autor, mais numerosas a partir da publicação dos dois primeiros volumes de *Inferno provisório*, em 2005, em raras ocasiões o período vivido na cidade é narrado. Apesar da dificuldade, é possível reconstruir certas passagens desse período específico tentando analisar qual a sua importância para a formação do intelectual bem como o que explicaria a ausência desse intervalo de tempo em seus relatos de tons autobiográficos. Rememorar o depoimento “Até aqui, tudo bem!” pode nos ajudar a iniciar essa reflexão, conquanto isso se dê pela ausência da menção ao período vivido pelo autor no Sul de Minas. Após descrever a infância e o início da adolescência, alinhando o cotidiano de privação ao fascínio pela leitura, Ruffato trata de modo resumido um período de vinte anos de existência:

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, 2011a, p. 3).

Afora a sempre presente indagação sobre o tema da própria ficção (aqui acompanhada de um questionamento sobre a forma da literatura a vir, aspecto a ser considerado posteriormente), chama a atenção a completa inexistência de referências às primeiras experiências literárias em poesia, por exemplo. É como se num depoimento oficial sobre a própria trajetória, durante a publicação de sua grande obra, trabalho para o qual sempre se preparara, o autor desejasse apagar as tentativas iniciais. Junto, resiste a imagem do escritor trabalhador, que se prepara para o ofício – não um dom, mas uma profissão –, e é essa imagem que pode nos ajudar a compreender o período anteriormente referido no processo formativo do cataguasense.

O pouco que se sabe da passagem de Luiz Ruffato por Alfenas, apreendido exclusivamente pelas palavras do autor em algumas entrevistas, diz muito sobre a imagem de escritor que se forma pelos próprios esforços. Após ser demitido do *Diário Mercantil* por organizar uma greve contra os constantes atrasos salariais proporcionados pela empresa, o autor muda-se para o sul de Minas onde passa cerca de um ano; nesse período, Ruffato participa da fundação de um jornal (o ainda existente *Jornal dos Lagos*), onde também trabalha por algum tempo, lança seu segundo livro de poemas, *Cotidiano do medo* (em edição do próprio escritor), segue colaborando ainda que à distância com o grupo Abre Alas e atua como professor de Redação, Língua Portuguesa e Literatura. Sobre essa ocupação profissional, o escritor, em entrevista que nos foi dada via e-mail (anexada ao fim deste trabalho) oferece breves mas importantes impressões:

Na verdade, meu período de apenas um ano em Alfenas foi importante para que eu firmasse alguns pontos de vista literários. Em contato com a prática da sala de aulas, obrigava-me a estudar alguns assuntos com mais afinco, o que, sem saber, seria extremamente importante para mim, como escritor, mais tarde.

Por se tratar de uma atividade inteiramente diferente das que até então eram exercidas pelo escritor, o curto período de Luiz Ruffato como professor interessa-nos, ainda que possa ser caracterizado como uma das lacunas presentes no discurso que vai lentamente desenhando sua autoimagem. O magistério, especialmente o papel de professor de Literatura, exige daquele que o exerce sistematização do conhecimento literário (história, movimentos, características estéticas) e um número maior de leituras que podem ampliar o cabedal de procedimentos a serem inseridos em futuras incursões ficcionais. Assim, ter sido professor (bem como ter-se formado jornalista) oferece capitais para o autor que lentamente vai se criando, instrumentalizando o olhar,

oferecendo novas perspectivas para a ação posterior, mormente o trabalho artístico iniciado de forma profissional em 1998.

Esses capitais, porém, podem ter sido transformados em ficção na mesma década de 1980, período, se seguirmos Ruffato e seu “Até aqui, tudo bem!”, aparentemente mais dedicado à teoria (ao estudo, leitura, acúmulo que seria materializado apenas em 1998) do que à prática. Raramente abordadas pelo autor, algumas incursões ficcionais dessa década podem servir-nos para elucidar outros pontos de seu processo de formação.

2.4.1 – “Olívia”, 1985

Pouco depois de abandonar Alfenas, por exemplo, o mineiro publica uma narrativa curta em *Marginais do pomba*, organizado por Ronaldo Werneck. O livro, que conta com textos de autores nascidos em Cataguases, desde Ascânio Lopes, cuja atividade literária deu-se na década de 1920, trazia o conto “Olívia”, de Luiz Fernando Ruffato, “poeta e contista” colaborador “em diversos órgãos da literatura independente”, conforme a descrição encontrada na antologia.

A narrativa parece inspirada no período em que Ruffato vivera em Juiz de Fora; em terceira pessoa, ela narra o encontro entre Francisco e Olívia num ponto de ônibus à espera da condução para a Cidade Universitária. Fragmentado, o conto é permeado por diálogos entre o casal, conversas que de algum modo aludem à própria biografia do escritor, como no trecho abaixo:

- Quando eu vim pra cá, Lívia, vim com uma mão na frente e outra atrás.
- Que foda, heim?
- Eu estava uma noite na pracinha, quando encontrei o Armando e o Sérgio. Eles estavam falando que vinham pra cá, que tinham estudado e que não queriam morrer naquele fim de mundo. Eu não tinha nada a perder mesmo, vim. Eu fui o único a ficar aqui. Os outros dois se mandaram. Um é vereador lá, barriga grande de cerveja, cheio do dinheiro. É o Armandinho, protetor dos frascos e dos comprimidos... da farmácia dele. O outro, o Sérgio, trabalha no Banco do Brasil, carro do ano, roupa na última moda... E eu?
- Tchan-tchan-tchan-tchan...
- Porra nenhuma. Não consegui nada. Néris. Porríssima nenhuma (RUFFATO, 1985, p. 71).

Além da provável referência aos amigos (Jorge e Marcos) que com ele abandonaram Cataguases, dois aspectos do conto merecem alguma atenção. Primeiro, a linguagem muito mais próxima à poesia da década de 1980 do que o registro aplicado

por Ruffato em seus trabalhos posteriores; está ali, inclusive, a adoção do baixo calão como um “dialeto cotidiano naturalizado”, conforme lembra Heloísa Buarque de Hollanda na “Introdução” à antologia *26 poetas hoje*, por ela organizada originalmente em 1975 (HOLLANDA, 2007, p. 12). Tal modulação linguística, ainda que muito distante da aproximação intensa, por exemplo em *Inferno provisório*, entre narrativa e um falar regional, já apontaria para uma tentativa de o escritor estilizar a oralidade das personagens dando forma à ficção.

Outro ponto é a dramatização de certo ideal acerca do município interiorano, como se os habitantes da pequena cidade vissem na migração um destino necessário para não “morrer naquele fim de mundo”. Especialmente no conjunto de livros iniciado em 2005, Ruffato aborda esse imaginário sobre a migração; não raro, as personagens de *Inferno provisório* veem em Cataguases um lugar de onde sair, e não um espaço de permanência e prosperidade, como se pode notar na passagem abaixo, trecho de “Era uma vez”, uma das narrativas formadoras de *O livro das impossibilidades* (2008), quarto volume da pentalogia:

– O pai não quer que eu trabalhe pros Prata não...
– Está certo o Raul. Sabe por quê que eu saí de lá? Pra fuigr daquele povo... daquela mesquinharia... Cataguases não oferece horizonte não... Você também, se quiser ser alguém na vida, vai ter que embora um dia... Se eu tivesse ficado... (RUFFATO, 2008, p, 36).

O diálogo entre Luís Augusto (protagonista desta “Era uma vez” e de “Outra fábula”, última narrativa de *Inferno provisório*) e Nelly fundamenta uma concepção bastante recorrente entre as personagens do conjunto de livros: é preciso abandonar a cidade natal para alguma chance de sucesso ou felicidade. A migração, todavia, é normalmente ficcionalizada sob o olhar da derrota; assim, o migrante é alguém em profunda fratura emocional, desiludido com o presente recheado de dificuldades nos grandes centros urbanos enquanto apegado a um passado edulcorado e irrecuperável na terra natal.

Também presente em “Olívia”, e, como o tratamento acerca do ideal de migração, exercida de modo incipiente, está a instituição de recursos tipográficos como marca das variações discursivas, procedimento provavelmente adquirido a partir do contato com a literatura brasileira dos anos 1970, e presente na composição do *Inferno provisório*, especialmente na alteração de foco narrativo. No conto de 1985, porém, Ruffato adota o negrito apenas para marcar algumas falas das personagens em meio à

narrativa em terceira pessoa; trata-se decerto de uma ocorrência breve, mas que aponta para um caminho a ser perseguido pelo escritor em publicações à frente.

No entanto, a temática e a própria condução da narrativa, baseada no diálogo muitas vezes artificial, com falas em tom quase didático como “**Mas, o historiador é de fundamental importância para a compreensão dos fatores dinamizadores da sociedade, não sabia?** Ela falou séria” (RUFFATO, 1985, p. 70), dizem tanto dos vinte e quatro anos do autor quanto afastam este primeiro trabalho das incursões ficcionais a partir do fim da década de 1990. “Olívia”, reforçemos, aponta – de maneira muito inicial – alguns caminhos trilhados pelo autor concomitantemente a uma série de negociações no campo literário, caminhos que parecem mais claros em outra narrativa de Ruffato publicada nos anos 1980 e praticamente esquecida nas entrevistas e depoimentos que ajudam a ratificar a autoimagem formulada pelo autor para colocar-se no campo.

2.4.2 – “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, 1988

Em 1988, Ruffato publica um conto na antologia *Novos contistas mineiros*, organizada por Antônio Barreto e publicada pela editora Mercado Aberto, de Porto Alegre; trata-se de uma narrativa intitulada “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, que, totalmente reescrita, será encontrada no terceiro volume do *Inferno provisório, Vista parcial da noite* (2006). O conto do fim da década de 1980 concentra-se em Everaldo que, após sair de casa numa manhã fria, movimenta-se até a beira de um rio e é simultaneamente invadido pelas lembranças do pai, cujo nome não é explicitado. Chama a atenção, inicialmente, a ambientação trazida pelo relato, descrição que disponibiliza ao leitor um panorama mais ou menos completo da situação social do protagonista:

O quarto amanhecia. Abriu os olhos aos poucos, depositando-os no espelho da penteadeira que refletia o guarda-roupa estacionado no canto oposto, os vidros de perfume e esmalte, o rádio de pilha e um bauzinho sobre a toalha de crochê. Lá fora deve estar frio, pensou. Levantou-se sorrateiramente para não acordar a mulher. Mesmo assim ela se mexeu, puxou o cobertor e virou-se para o lado.

Vestiu uma camisa, colocou o maço de cigarros no bolso e recolheu o dinheiro que estava caído no chão, perto da calça pendurada num prego da parede (RUFFATO, 1988, p. 83).

Conquanto a condução lenta, garantida pelos períodos curtos, esboce o procedimento descritivo de um escritor iniciante, a presença de alguns detalhes como o prego na parede fazendo as vezes de cabide aponta para a tentativa de precisão na construção do quadro a fim de reforçar o baixo poder financeiro das personagens envolvidas no relato, condição econômica ratificada pelas próprias ações dramatizadas no conto. Ao pedalar até a beira do rio, Everaldo lembra-se do pai, num domingo específico em que ambos saem de casa em suas bicicletas na direção das mesmas águas. Parecendo “alheio a tudo”, o homem tenta passar uma espécie de ensinamento, proferido em tom de desabafo, ao filho: “sabe, meu filho, quando um homem perde o emprego fica quase doido, tem vontade de morrer, não sabe o que faz (...) agora, quando o homem perde a mulher pra outro homem, ele perde também a esperança” (RUFFATO, 1988, p. 84).

Nas margens, enquanto jogam pedras na superfície, o pai decide relembrar uma brincadeira da infância, ficar o máximo de tempo possível debaixo d’água (“Se eu não voltar, pega e vai embora. Toma uns trocados pra comprar umas balas” [RUFFATO, 1988, p. 85]), e o passeio entre pai e filho é finalizado. Após entregar para Everaldo, “a carteira de trabalho, um pente e o maço de cigarros”, o pai some para dentro do rio, enquanto o filho carrega a imagem do homem para sempre na memória:

O sol já ia alto e Everaldo permanecia sentado no mesmo lugar, fumando um cigarro, olhando insistentemente as águas mansas do rio como se a esperar que, de repente, em meio a um borbulhar crescente, fosse brotar um rosto negro que, entre sorrisos, lhe perguntaria: e então, Everaldo, viu quanto tempo eu fiquei lá debaixo d’água? Viu? (RUFFATO, 1988, p. 85).

O epílogo, que aposta no impacto do suicídio do pai em frente ao filho, impõe em certa medida a fratura entre personagem e realidade; sem emprego (condição marcada pela carteira profissional entregue ao menino) e sem esposa, o pai de Everaldo não nutre quaisquer expectativas de mudança, o que transforma a morte em única saída. A versão de 2006, ainda que conserve alguma proximidade ao enredo do conto de 1988, preza ainda mais pela estética de choque, por oferecer maior peso dramático ao próprio destino das personagens. No relato presente em *Vista parcial da noite*, narra-se a história de Baiano, um homem desempregado e abandonado pela mulher, que tem em Cláudio, seu único “filho-homem”, o maior orgulho. Novamente, as primeiras palavras são dedicadas a certa ambientação que tenta garantir ao leitor o conhecimento da situação social da personagem:

Baiano entendeu que não conseguiria mais resgatar o sono e levantou-se, os pés escarafunchando a noite-ainda do quarto à cata dos estropiados chinelos. Julho, tocaiado na escuridão, arrupiou seu corpo. Suspirou, exausto, outra jornada indormida, os nervos esfarrapados, a cabeça oca, estômago em fogo, cacos os pensamentos, quanto tempo-já lhe escapulira o descanso! Arrancou a calça dependurada num prego na parede, vestiu-a; arrastou uma caixa-de-papelão de debaixo da cama, os dedos caracachentos adivinharam a maciez da blusa, enfiou-se nela (RUFFATO, 2006, p. 79).

Ainda que a menção ao prego na parede estabeleça uma ponte entre a versão publicada em 2006 e a versão publicada em 1988, as narrativas são muito diferentes. O conto de 1988 volta suas atenções para o filho Everaldo; em 2006, Baiano (o pai) é o centro da narrativa. Os procedimentos que constroem as descrições também carregam diferenças; se no conto original os períodos eram mais curtos, a versão nova calca-se em períodos mais longos, os quais – não raro – são invadidos pelos pensamentos da personagem em discurso indireto livre. Esses trechos descritivos no terceiro volume do *Inferno provisório* valorizam ainda mais os detalhes que compõem o espaço e consolidam a posição social de Baiano, como os chinelos “estropiados” e a blusa guardada em uma caixa de papelão.

É de se destacar ainda a modulação da linguagem exercida na versão de 2006. A fim de aproximar a narrativa do falar da personagem, Ruffato adota uma série de vocábulos como “arrupiou”, “indormida”, “caracachentos”, que quase irmanam narrador e personagem, como se ambos não mais se diferenciasssem no processo de leitura (traço da ficção sobre o qual refletiremos mais a fundo, especialmente no quinto e último capítulo desta tese). Parte dessa tentativa de tornar a narrativa mais próxima do registro coloquial encontra-se também no emprego dos compostos hifenizados (“noite-ainda”), recorrentes na composição do *Inferno provisório*.

A nova “O profundo silêncio das manhãs de domingo” carrega consigo ainda outros procedimentos não divisados nas incursões ficcionais da década de 1980, bem como uma condução de enredo distinta da primeira versão. Como no conto original, Baiano é abandonado pela mulher; aqui, entretanto, tem quatro filhos para criar. A condição social da personagem, vide a descrição que inicia o relato, é precária; sem emprego fixo, por “não se querer cavalgado”, o homem faz “bicos, biscates, viração, varejos” (RUFFATO, 2006, p. 82), que lhe oferecem um sustento incerto a cada mês. Mesmo que “Pau-para-toda-obra”, o que caracteriza Baiano na comunidade de que faz parte é o talento para o mergulho; “buscador de afogados em águas insinceras de

cachoeiras, poços, açudes, lagoas, represas” (p. 85), o protagonista é dividido nas páginas de *Inferno provisório* exercendo esse ofício (aparece, por exemplo, em “O alemão e a puria”, de *Mamma son tanto felice*, em busca do corpo de Donato, pretensamente afogado no Rio Pomba), e é na passagem do “conhecimento” para o filho Cláudio que o drama explorado pela narrativa ganha corpo:

A planta dos pés amassou a friagem do mato, da lama, as finas canelas
empuxaram-no, estacou,
“Pai!”
“Vem!”
e, ofegante, eriçou-se inteiro ao contato com a água.
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

(RUFFATO, 2006, p. 89).

Na comparação com o conto inicial, de 1988, nos parece clara a diferença de postura do autor, muito mais ciente, porque experiente, do cabedal de procedimentos a serviço da narração. Exemplos disso encontram-se na disposição vertical do vocábulo “submergiu”, instituindo uma repetição visual do significado da palavra, e no uso do substantivo “pai” em negrito, como se destacasse o desespero do menino, sentimento reforçado pela ausência de pontuação a partir do momento do relato em que Cláudio começa a dar conta da ausência de qualquer suporte para se salvar das águas, que tendem a reforçar a dramaticidade da passagem.

A diferença manifesta-se também na construção do epílogo da nova “O profundo silêncio das manhãs de domingo”. O conto de 1988, lembremos, era finalizado por uma espécie de conjugação entre a personagem no presente e o episódio marcante do passado; sentado à beira do rio, Everaldo relembra o dia em que o pai sumiu, à sua frente, para nunca mais. Já na versão de 2006, Cláudio é conduzido à morte pelo pai, que também dá fim à própria vida:

Baiano tomou o corpo ainda quente do filho de deslizou-o até a margem, ancorando-o na lama fétida. No tornozelo, amarrou um fio de náilon, envolvendo a própria cintura com a outra ponta (...) Da encruzilhada de ramos do abieiro, Baiano desenroscou a corda-bacalhau e arrastando-a trepou na árvore, amarrou-a bem urdida no galho mais grosso, vestiu o pescoço na forca amanhada na véspera enquanto paciente observava os repuxões na linha da vara-de-pescar, e sem titubear atirou-se, o fio de náilon tensa teia-de-aranha tremulando contra o horizonte (RUFFATO, 2006, p. 91-92).

De alguma forma, o conto de 1988 é mais lírico (a imagem do pai, sorrindo antes de entrar na água, ratifica a figura paterna tanto ausente quanto presente – pela falta – na memória de Everaldo) por apostar menos no choque direto entre ação narrada e leitor. Por outro lado, o peso dado às ações de Baiano, sua narração detalhada, parece querer reforçar o caráter simbólico das decisões da personagem: morrer amarrado ao filho seria abandonar o mundo que nada lhe deu em todos os anos e, ao mesmo tempo, retirar dele a única esperança de qualquer futuro minimamente melhor. A descrição acurada, bem como a repetição do vocábulo “submergiu” verticalmente, parecem, assim, apontar para a força do trauma, cujo sentido último seria identificar naquelas personagens representantes ficcionais de uma parcela da população descartada e descartável, para quem a vida é um trajeto a ser cumprido em condições de sub-cidadania e sem muitos caminhos que não aqueles que levam ao sofrimento.

Sob a ótica da formação do escritor, portanto, o acúmulo de procedimentos adquiridos e sua aplicação a um enredo semelhante são notáveis. Se a série social já está sendo colocada como questão no fim da década de 1980, nos anos 2000 ela ganha outras roupagens, que apostam no choque como estética, a fim de reforçar a exclusão social que abraça as personagens abordadas pela ficção. Mas tanto “Olivia” quanto “O profundo silêncio das manhãs de domingo” parecem exercer papel importante nesse processo, seja pelos caminhos que apontam para a literatura a ser construída pelo autor ou pelas relações que de alguma forma evidenciam. Mais ainda, necessitamos olhar para essas incursões pelo papel que desempenham nos relatos de tons autobiográficos oferecidos por Ruffato quando já escritor profissional, relatos que esboçam uma autoimagem particular com que o autor movimenta-se no campo.

2.4.3 – O papel dos silêncios

Comparado a “Olivia”, “O profundo silêncio das manhãs de domingo” aponta caminhos mais bem definidos sobre a ficção que o autor deseja construir, especialmente

no projeto *Inferno provisório*, sua “obra de vida”. Se quisermos ampliar a reflexão acerca da autoimagem com que o autor se coloca no campo, porém, é preciso indagar por que esses contos de 1985 e 1988, respectivamente, bem como certos pontos de sua biografia, como a passagem por Alfenas, são omitidos por Ruffato em suas entrevistas e depoimentos.

Certamente, explicitar a própria formação pressupõe a seleção de fatos e experiências mais ou menos importantes. Podemos refletir, no entanto, sobre como as passagens escolhidas pelo autor a fim de expor esse processo, os momentos autobiográficos, acabam por erigir relações em certo sentido coerentes cujo saldo é uma imagem muito específica de escritor. Como vimos, ao falar sobre sua formação intelectual, Ruffato dá espaço a passagens que de algum modo confirmam dois pontos destacáveis; de um lado, um escritor próximo à série social e ao experimentalismo; do outro, um intelectual que se cria pelos próprios esforços, caracterização próxima ao que posteriormente o próprio autor desenvolverá como a imagem de escritor trabalhador.

Esses pontos, afirmamos, são fundamentos da autoimagem cultivada pelo autor, um escritor trabalhador, formado por meio de educação informal, ligado à classe social de origem e ciente das possibilidades e alcances de sua ficção. O silêncio sobre o curso superior, a passagem por Alfenas e mesmo suas primeiras experiências efetivas em prosa, portanto, podem ser importantes; no caso dos contos especificamente, olvidar-se-iam tentativas já profissionais, mas muito iniciantes, e, por isso, distantes do trabalho a ser desenvolvido posteriormente, mesmo que as incursões em prosa publicadas na década de 1980 apontem para caminhos a serem trilhados em anos seguintes. Sem desvios ou nuances, consolidar-se-ia uma imagem de escritor bem definida, e que será ratificada pelas relações construídas por Ruffato a partir de sua profissionalização na literatura, iniciada em 1998 com a publicação de seu primeiro livro de contos.

Os momentos autobiográficos elencados pelo autor erigem, pois, uma outra ficção da qual Ruffato é a principal personagem. Nessa narrativa, desenha-se uma trajetória sem percalços, para a qual quaisquer passos constituem-se como ponte que as ligam diretamente à obra ficcional que será construída posteriormente, o *Inferno provisório*. Ao sucesso dessa narrativa, porém, faz-se necessário o esquecimento de certas passagens que de algum modo desviam a trajetória do autor da coerência desejada.

Ainda assim, é possível elaborar reflexões acerca do papel exercido por essas incursões ficcionais na década de 1980 para a trajetória de Ruffato, ou seja, as posições

que ele lentamente vai ocupando no campo. Se o acesso ao curso superior e o magistério exercido em curto período oferecem ao mineiro capitais importantes para sua formação, os contos desenham relações que pouco a pouco vão inserindo seu nome no campo literário, mesmo que de maneira muito inicial. A antologia em que publica “Olívia”, por exemplo, é uma antologia cataguasense, de uma editora do município e, provável, com alcance limitado. Já *Novos contistas mineiros*, organizada em 1988 pelo escritor Antônio Barreto, então premiado com o Nestlé de literatura, importante láurea na década de 1980, com seu segundo livro de poemas, *Vastafala*, tem outro peso. Trata-se, primeiramente, de um livro de circulação nacional, editado pela porto-alegrense Mercado Aberto, o que oferece outros espaços em que possa circular o escritor – na apresentação de seu primeiro livro de contos publicado em 1998 pela editora Boitempo, por exemplo, lê-se que Luiz Ruffato é “jornalista e um dos autores de *Novos contistas mineiros* (Porto Alegre, Mercado Aberto, 1988)”. De algum modo, portanto, essas incursões servem como porta de entrada para o campo literário, ainda que não lhe garantam pleno acesso a esse espaço.

Essas relações são – reforçemos – muito iniciais; com a profissionalização no fim da década de 1990, Ruffato poderá ocupar novas posições no campo, construir outros e novos diálogos que lhe poderão ofertar maiores possibilidades de movimentação. Ainda assim, a maneira como o cataguasense busca posicionar-se a partir de sua estreia de fato profissional carrega muito de seu processo de formação intelectual, um processo articulado pelo próprio autor a serviço de uma autoimagem específica que articula dimensões várias – como a origem social e a errática aquisição de capital cultural, por exemplo – para construir uma posição específica no interior do campo literário brasileiro, movimento cujos passos dispõem de uma série de outras relações que podem dar pistas para a análise dos posicionamentos do escritor no curso de sua trajetória.

3 – Capítulo 2: Um escritor profissional

A autoimagem com que se coloca Luiz Ruffato desenvolve-se à medida que ele passa a atuar profissionalmente tornando-se, com isso, mais ativo no campo literário, estabelecendo relações a fim de se posicionar. Essas relações interessar-nos-ão no presente capítulo, em que tentaremos analisar a trajetória do escritor mineiro até a publicação do *Inferno provisório*. Para iniciar nossas reflexões, recorreremos ao já citado depoimento “Até aqui, tudo bem!”, no qual Ruffato relembra seu percurso no campo articulando-o à própria biografia, em verdade momentos autobiográficos que confirmariam a coerência de sua trajetória. A decisão de se tornar escritor, por exemplo, é inicialmente trabalhada no texto sob a ótica do assunto a ser tratado pela ficção, uma escolha tanto óbvia quanto pessoal, já que sua literatura trataria de um universo íntimo,

o do trabalhador urbano, os sonhos e pesadelos da classe média baixa, esse recorte social indefinido, com todos os seus preconceitos e sua tragédia (...) para mim, a Arte é manifestação de experiências pessoais, embora não necessariamente autobiográficas. Mas, curiosamente, quando fui pesquisar na história da literatura brasileira, os meus antecessores, imensa a minha decepção. Pouco, ou melhor, pouquíssimos autores se haviam debruçado sobre essa questão (RUFFATO, 2011a, p. 3).

Ao mencionar a inexistência do trabalhador urbano como tema da ficção nacional, o escritor mineiro realiza alguns movimentos cuja análise pode-se mostrar instigante. Primeiro existe a tentativa de esboçar um panorama da literatura a partir de uma lacuna, lacuna esta preenchida pelo próprio autor, cuja biografia apresenta grande filiação ao assunto em falta nas letras brasileiras. O panorama surge, assim, com a menção bastante clara ao poder do qual o escritor se vê detentor para falar o que até então ninguém ousou abordar; para tal, a expressão “meus antecessores” tem capital importância, pois oferece ao leitor a ideia de que o surgimento de Ruffato como escritor é o surgimento, ao menos no que diz respeito ao tema a ser tratado por sua obra, de alguém efetivamente novo e com condições de tratar um assunto ainda não abordado pela ficção.

A novidade deve-se, portanto, à própria biografia do escritor, o que o julgamento sobre a arte como “manifestação de experiências pessoais” vem corroborar. Colocando-se em tamanha filiação com o tema da literatura que virá, Ruffato acaba, assim, tornando-se uma espécie de emissor autorizado, cujas experiências pessoais não só auxiliam a criação ficcional mas também, de alguma forma, a legitimam. Nesse

movimento o autor parece repetir o mesmo elo entre as primeiras experiências literárias e o *Inferno provisório*; é como se houvesse uma ponte direta entre, por exemplo, algumas incursões ficcionais (selecionadas, como destacamos nos primeiro capítulo, por Ruffato em seu discurso) e sua grande obra, como também há entre o menino cataguasense e o escritor. O movimento, portanto, faz com que o início da trajetória já divise uma reflexão acerca do tema a ser desenvolvido na construção do conjunto de livros publicados entre 2005 e 2011; com isso, mesmo as obras publicadas profissionalmente, *Histórias de remorsos e rancores* (1998), *(os sobreviventes)* (2000) e *eles eram muitos cavalos* (2001) são etapas para a pentalogia.

Novamente, o que parece estar em jogo é a imagem de escritor planejado, ciente dos próprios passos e do alcance de sua ficção. Mas entender o próprio *Inferno provisório* como tomada de posição e a maneira com que Ruffato situa-se no campo literário brasileiro requer um exame de sua trajetória para a qual as palavras do autor auxiliam, mas não podem ser encaradas como definição consolidada. Muito do que articula o escritor mineiro, especialmente no período de publicação do conjunto de livros, para posicionar-se pode ser analisado sob as relações e negociações por ele realizadas a partir da publicação de seu primeiro livro de contos; através delas nos é possível almejar uma leitura mais complexa das movimentações que acompanham o projeto iniciado em 2005.

3.1 – *Histórias de remorsos e rancores*, 1998

Dada a importância das lutas para o exame do campo literário, a compreensão das dinâmicas que lhe são inerentes só pode acontecer a partir da configuração das posições de cada produtor e suas possibilidades de movimentação devedoras dessas posições; para realizar tal objetivo, é preciso então situar “cada agente ou cada instituição em suas relações objetivas com todos os outros” (BOURIDEU, 1996a, p. 60), evidenciando a natureza das disputas em que se põem e os objetivos que as motivam:

É no horizonte particular das relações de força específicas, e de lutas que têm por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam, e isso por meio dos interesses específicos, que são aí determinados (BOURIDEU, 1996a, p. 60-61).

A margem de manobra de cada produtor, no entanto, é oferecida pelo “espaço dos possíveis” que no campo se constitui; e a leitura das possibilidades oferecidas condiciona o modo com que um escritor ou um grupo de escritores nele podem-se inserir; a maneira como se dá esse acesso e as formas de garanti-lo devem ser, por isso, analisadas sob a ótica das relações de cada produtor, relações que pressupõem as disputas que erigem esse espaço. É possível, pois, no caso de Ruffato, analisar essas relações tendo como ponto inicial seu primeiro livro de contos, *Histórias de remorsos e rancores*, lançado em 1998.

3.1.1 – Conclusões de um aprendizado

Sempre que tem a oportunidade, Luiz Ruffato relaciona diretamente sua obra à própria vivência, em especial à origem humilde em Cataguases. Mas como um escritor não é feito só de biografia, o autor dá atenção também à formação intelectual, errática e de extremo esforço pessoal. A comunhão entre a origem social e o processo de formação articula uma imagem de escritor muito específica, porque diferente dos demais. Em contraposição ao padrão burguês de artista, aquele cujo sucesso é inevitavelmente ligado a uma espécie de vocação ou talento nato (possibilitado por condições bastante específicas, reservadas apenas à elite econômica), surge o ideal do escritor trabalhador, para quem a literatura é sustento e não atividade diletante.

Lendo as entrevistas e depoimentos de Ruffato que concorrem para a inserção de sua obra e para o posicionamento de sua autoimagem no campo, vemo-nos diante de um escritor que sempre soube o que quis fazer, cuja literatura é um projeto com objetivos, alcances bem delimitados. Segue a essa imagem a referência quase nula feita pelo autor sobre o intervalo entre 1983 e 1996, quando afirma ter começado a escrever seu primeiro livro de contos. Esse “período de silêncio” é assim ilustrado pelo escritor à jornalista Eliane Brum:

Me calei, não escrevendo uma linha sequer, durante toda a ‘década perdida’ brasileira - que compreende mais de 10 anos, pois vai dos inícios da década de 1980 até meados da década de 1990. Este período foi um momento de maturação. Eu sabia que iria retomar a escritura, mas não me sentia pronto ainda. E assim, sem angústia ou ansiedade, fui tentando compreender por que deveria escrever, sobre o que, e, principalmente, como... (RUFFATO apud BRUM, 2011).

Conforme apontamos no primeiro capítulo, o silêncio do autor sobre a metade da década de 1980 até o fim da década de 1990 parece resultado de uma estratégia bastante específica: omitir certas passagens da biografia bem como certas incursões ficcionais como “Olívia” ou mesmo “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, narrativa reescrita para ser inserida em *Inferno provisório*, contribui para uma coerência constituinte de sua formação, como se nesse processo não houvesse etapas que não fossem direcionadas a um fim claro e específico. Ainda assim, argumentamos que tanto a passagem por Alfenas quanto, principalmente, os contos publicados na década de 1980 representam etapas importantes de seu processo formativo, ilustrando a aquisição e prática de certos procedimentos literários bem como o início de seu trânsito como autor no campo, mesmo que de forma principiante.

Entretanto, o hiato entre a passagem por Juiz de Fora e a estreia profissional em literatura é tratado pelo autor sempre sob a ótica do aprendizado, intervalo de tempo necessário e ponto importante da imagem de escritor trabalhador, como se Ruffato precisasse de uma bagagem de leitura que lhe possibilitasse fazer algo distinto, ajudando-o, especialmente, a planejar sua obra vindoura, conforme aponta o próprio autor:

Passei um longuíssimo período afastado da escrita literária porque estava mergulhado na comezinha sobrevivência cotidiana, e também porque estava refletindo sobre algumas questões essenciais: para que escrever, sobre o que escrever, como escrever?

Aliás, eu tinha sim uma ideia de sobre o que escrever. Me parecia lógico que minha literatura deveria retratar o mundo que eu conhecia bem, o do trabalhador urbano, os sonhos e pesadelos da classe média baixa, com todos os seus preconceitos e toda a sua tragédia.

No entanto, quanto mais pesquisava, mais me dava conta de que pouquíssimos autores brasileiros haviam se debruçado sobre esse universo, talvez porque o trabalhador urbano não suscite o glamour, por exemplo, que suscita o malandro ou o bandido - personagens sempre presentes na ficção nacional, representados do ponto de vista da classe média como desestabilizadores da ordem social.

Por outro lado, me dei conta de que os indivíduos oriundos da classe média baixa, que conhecem e poderiam escrever sobre esse universo, sempre tiveram que negar suas origens para serem aceitos na nossa sociedade, que é extremamente hierarquizada e preconceituosa. Retrospectivamente, se pensarmos no personagem ‘trabalhador urbano’ (não o militante político, bem entendido) temos poucos representantes na literatura brasileira. Talvez o único autor que tenha feito deste tema o motivo de sua ficção seja Roniwalter Jatobá, ele mesmo ex-operário (RUFFATO apud BRUM,2011).

Interlocução “cuidadosamente preparada” tanto pelo entrevistador quanto pelo entrevistado, como lembra Leonor Arfuch (2010, p. 167), a entrevista enquanto tomada

de posição reserva espaço para um desenho específico da trajetória. No caso de Ruffato, é preciso destacar que as indagações surgidas do estudo não aparecem a esmo, mas com dois alvos bastante claros, o tema e a forma com que se deveria arregimentar a ficção. Esse planejamento singular, mesmo nas dúvidas anteriores à prática literária, reforça a autoimagem com que o autor trafega no campo ao passo que chama a atenção para uma obra muito particular pois construindo um registro novo, uma abordagem ainda não divisada com atenção pela literatura brasileira.

Para isso, a referência a Roniwalter Jatobá é de fundamental importância. Estreante em 1976, Jatobá cultiva a classe trabalhadora como eixo central de sua literatura; também jornalista, o autor elege o operário principal personagem, inserindo-o em especial na São Paulo da década de 1970, quando a cidade – em amplo crescimento demográfico – recebe um grande contingente de migrantes, cujo destino mais provável é o emprego nas fábricas. As relações entre Ruffato e Jatobá, portanto, traduzem-se quase em homologia completa. Ambos foram, em algum momento da vida, operários; ambos, posteriormente, tornaram-se jornalistas; e ambos dividem o mesmo tema em suas respectivas literaturas: o mundo do trabalho, as relações, desejos e frustrações que formam o trabalhador urbano brasileiro. Uma breve mirada no conto “A mão esquerda”, publicado por Jatobá em *Crônicas da vida operária* (primeira edição de 1978) pode ampliar tais relações:

Ruas, todas no Brás, cheias de vai e vem no fim da tarde: Rangel Pestana, Joaquim Nabuco, Gomes Cardim. E a Cavalheiro cheia, também, de ônibus que vão cruzar estradas, Estados e, gente nas ruas, aqui, bestando, correndo pra estação do trem da Central, procurando rumo de São Miguel Paulista, Guaianases, Mogi, passando homens, mulheres, crianças, todos com seus sonhos, sem sonhos e sonolentos, que partem, que chegam, que trazem esperanças, que voltam vazios de fé, bem vestidos de roupas coloridas, jaquetas compradas a prestações, já liquidadas na Rua Oriente, Maria Marcolina, que apreciam violeiros no Largo da Concórdia e discos ouvidos nas portas das lojas, que compram elixir milagroso de um homem apregoando o remédio para todos os males do mundo (JATOBÁ, 2006, p. 21).

Se a inversão sintática no primeiro período e a nomeação da rua Cavalheiro acompanhada pelo artigo dão ao relato dicção mais próxima à oralidade (repetida em outros pontos do texto, como no emprego de formas como “alumiando” ou expressões como “no chegante da manhã”), a descrição que constitui as demais frases faz com que o leitor acompanhe o atribulado dia a dia do Brás, ponto importante do comércio paulistano, e divise, por meio de ações corriqueiras como ouvir músicos amadores ou

comprar remédios alternativos, o cotidiano popular. A esses primeiros passos, porém, soma-se o esboço de um homem, personagem central do conto (“ele vai se aproximando devagar, devagarinho, no rumo do ônibus, vai se esforçando em carregar a mala com a mão direita” [JATOBÁ, 2006, p. 22]), que logo sabemos se tratar de Natanael, um operário cuja mão esquerda fora esmagada em um acidente de trabalho.

No curso da história, com intensa variação de foco narrativo – por vezes, temos a narração em terceira pessoa, como no fragmento supracitado; em outras, ela é feita diretamente para o leitor, por meio do pronome “você”, ou em primeira pessoa, quando Natanael assume o relato –, dão-se mais detalhes do acidente e os impactos do mesmo na vida do trabalhador:

Fico lembrando a mesa da prensa pintada de tinta recente, azul, o molejo dela no sobe e desce e minha mão que ficou parada como mão de morto, mão de morto, pois nem veio no pensamento da cabeça aquela vontade e ligeireza de puxar a mão (...) Depois, vi a roupa branca do enfermeiro, o olhar dele de dó, a minha mão parada, quieta ao lado do corpo, sem dor na hora agora, só pesada sem se bulir, um frio em todo o corpo de vento gelado. E foi passando na cabeça o meu choro, o sangue melando a máquina, o azul dela, fui sentindo vergonha, não me veio um tico de nada de ódio da prensa, da prensa que me deixou com tocos de dedo, um homem aleijado, inutilizado como dizem por aí, não, não senti raiva cega da máquina, só da minha fraqueza, do meu medo, do descuido, do choro, essa mão, agora, pois vê, pesada e quieta, com se não parecesse minha (JATOBÁ, 2006, p. 23-24).

Migrante, Natanael é um solitário em meio à cidade, anônima para os milhares que nela tentam se aventurar em busca de melhores condições socioeconômicas. Inutilizado para o emprego, a personagem central deste “A mão esquerda” é, dada a posição social que ocupa, também inutilizada para a própria vida, já que ser força de trabalho é a única existência que lhe é cabível. Destaque-se além da modulação da linguagem, sempre muito próxima à personagem porque afeita à oralidade, a construção de um olhar de fracasso em relação ao próprio processo de modernização, que consome o cidadão de classe baixa. Por isso, o acidente ocorrido com o operário ganha força, não somente porque representa a vida subjugada pela máquina, mas porque amplia a dominação do homem pelo trabalho ao passo que explora sua reação sobre o acidente: não há revolta pelo que ocorreu, há revolta contra si mesmo, suas fraquezas, a aparente covardia que “produziu” o infortúnio e o futuro que virá, sem exercer a vida possível.

Sozinho na metrópole, dando notícias aos familiares por cartas que invariavelmente referem-se ao cotidiano fabril com espanto e admiração (“E toda noite de domingo escrevia pra casa contando dessa vitória, que um prensista disse que ia me

ensinar” [JATOBÁ, 2006, p. 28]), Natanael tem de tomar a única decisão que lhe é cabível após ser inutilizado, retornar para a cidade de onde saiu com ganas de ganhar o mundo, à casa dos pais, sepultando quaisquer esperanças:

Sem os dedos não vai ser mais prensista, dizem, agora.
E contei nas mesmas linhas essa história toda pra Elias e Marta. E quando minha mãe subir a ruazinha de candeeiro na cabeça, carta na mão amassando no escuro da noite, a luz apaga não apaga no rumo da casa de dona Zilda, quando dona Zilda começa a ler a carta, esta carta que escrevi há quatro dias, ela vai enrugar a testa, dar uma parada na leitura, olhar para minha mãe, meu pai vai tossir forte naquela tosse forte dele limpando a garganta e vai lá fora pra dar uma cuspidinha no terreiro, enquanto isso dona Zilda vai ficar olhando pra minha mãe, vai dizer estranho, vai saltar as linhas em que eu falo da minha mão e dos dedos perdidos e, quando meu pai novamente entrar em casa limpando o nariz na manga da camisa curta, dona Zilda vai esperar ele sentar na cadeira, ela vai enrugar e desenrugam a testa e vai dizer que seu filho Natanael já vem quase chegando (JATOBÁ, 2006, p. 31).

A migração é, assim, tratada sob a ótica do fracasso, de um projeto modernizador que aniquila o contingente populacional nele inserido, homens e mulheres que abandonam a família, os lugares, para aventurarem-se nas grandes cidades, no trabalho fabril, e, como a mão esquerda, são ceifados de qualquer via minimamente otimista, consumidos que são pela própria labuta. Natanael, em certo sentido, é o nordestino, o mineiro, o nortista, que se dispõe a abandonar a terra natal por crer em São Paulo estar uma espécie de paraíso cujas portas são abertas pelo trabalho, mas que encontra na metrópole mais dissabores do que vitórias.

Para evidenciar o embate entre o homem pobre e a cidade (representante aqui da modernização), há no texto a construção de uma dialética entre esperança e realidade cujo saldo é maior sempre para o segundo termo. As aspirações da personagem – mudança de patamar social em virtude da ida para a metrópole, crescimento econômico em virtude do trabalho – são, pois, rechaçadas pela realidade – a cidade anônima com a qual Natanael só consegue se identificar superficialmente (embora saiba o nome das ruas e suas ocorrências cotidianas, não estabelece relações com quaisquer habitantes, tão solitários como ele), o acidente que o faz mercadoria descartável no mundo do trabalho. A construção dessa dialética pressupõe a insignificância da personagem, a impossibilidade de que ingresse na modernização a não ser como força e seu subsequente descarte a partir do momento em que não possui mais as condições necessárias para fazer parte dessa engrenagem.

Esse olhar sobre o migrante em particular, e sobre o trabalhador em maior grau, é também articulado por Luiz Ruffato em sua estreia literária profissional, em 1998. Tomemos como exemplo o conto “A danação”, posteriormente incluído pelo autor em *O mundo inimigo*, segundo volume do *Inferno provisório*. Nele, acompanhamos a história de Zito Pereira, operário que abandona Cataguases, sua terra natal, para, como Natanael, tentar a sorte em São Paulo:

Frio. Como em Diadema. *Mineiro, ô Mineiro, acorda!* Frio. Zito Pereira revirou na cama, tentou puxar a coberta. *Hilda?* Abriu os olhos, uma vertigem. Um foco de luz, vindo da rua através de uma pequena janela gradeada no alto da parede, quebrava a escuridão da cela. *Aqui, no inverno, é essa geladeira*, disse o pernambucano que dividia com ele um quartinho de uma pensão na rua Silva Bueno, no Ipiranga, em São Paulo, *Vai se acostumando*, Mineiro. Levantou-se tremendo, entrou na filia do banheiro (RUFFATO, 1998, p. 53).

Se a dicção mais próxima à oralidade que se vê presente no conto destacado de Roniwalter Jatobá aqui aparece apenas nas falas das personagens, outros procedimentos chamam a atenção sobre a construção do relato. Destaque-se, por exemplo, a inclusão do itálico para marcar as falas, procedimento que, afirmamos, Ruffato parece herdar da ficção da década de 1970 com que tem contato em Juiz de Fora no início da década de 1980. Importante para a condução da narrativa também é a relação espaço-tempo instituída a partir da própria fragmentação que dá forma ao conto. “São Paulo”, “Diadema”, “cela”, são pontos em interseção no fluxo de consciência da personagem, também ilustrados pela menção a ele mesmo em dois momentos caracterizados pelo modo como é tratado (“Mineiro” em São Paulo e Diadema, “Zito Pereira” no presente, que saberemos situar-se em Cataguases) e pela referência a outras personagens, um “pernambucano” e “Hilda”, reminiscências que se vão condensando na reconstituição de sua trajetória.

O trabalho com o cronotopo, “expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo” (BAKHTIN, 1993, p. 211), evidenciará como lugares e momentos encontram-se imiscuídos. No presente, em Cataguases, Zito tenta lidar com o desemprego; após ser demitido por Ezequias, seu supervisor na fábrica, a personagem entrega-se primeiro ao álcool como auxílio para suportar o fato, depois a um plano de vingança tão atabalhado quanto mal sucedido, já que resulta em sua prisão, aventada já nas primeiras linhas. No passado, em São Paulo, o homem vive as esperanças e frustrações de um relacionamento com a cearense Gracinha. O conto evidencia esse intercâmbio por meio

de uma montagem peculiar na qual um trecho relacionado ao passado anuncia um acontecimento ocorrido no presente e vice-versa, tornando, assim, a fragmentação procedimento base para a construção da narrativa:

Hilda ficou surpresa. O marido normalmente era calmo, um coração de ouro, duro sim, mas nunca implicante com as crianças. Foi encontrar Zito, enxadão na mão, cavando junto ao abacateiro. Ele havia enterrado, há meses, um coco cheio de pinga, que ganhou do Pé Inchado, amigo das engalobadas de domingo à tarde. *Zito, você vai tomar cachaça hoje?* Ele continuou cavando, sem responder. Ela enfiou a viola no saco. Quando desembestava naquele silêncio, não havia cristo que o fizesse falar. Entrou na cozinha, pediu um copo, despejou um trago. *Hoje eu me emborracho, Hilda. Você não vai mais trabalhar hoje não? Nem hoje, nem amanhã, nem dia nenhum. Nunca mais?*, perguntou incrédulo. Gracinha repetiu: *nunca mais*. Tinha sido uma briga boba, ela queria dançar forró, ele falou que estava cansado, tinha sido uma semana difícil, e além do mais não gostava daquela gente toda esbarrando nela, sentia ciúme, por que não iam para outro lugar? (RUFFATO, 1998, p. 56).

Passado e presente, São Paulo e Cataguases, são indissociáveis e, por isso, guiam os rumos tomados pela vida de Zito Pereira. O namoro com Gracinha termina na mesma noite e o que sobra ao Mineiro, em São Paulo, é a solidão. A vida na capital paulistana degradingola e a única saída possível é o retorno para Cataguases, cidade de pequeno porte, mas também industrial (*“se o sujeito tiver cabeça dá pra viver no de-acordo”* [RUFFATO, 1998, p. 59]). Lá, arruma “colocação”, casa-se com Hilda, tem filhos, mas é demitido, e tudo parece novamente desmoronar. A vingança contra Ezequias é uma tentativa desesperada de se dar alguma resposta, espantar o incômodo trazido pela demissão. Bêbado, Zito desequilibra-se à frente de seu “algoz” mostrando a faca com que pretendia “dar um corretivo”. Preso, o protagonista só pode elencar as próprias frustrações, em verdade comprimidas:

Bebi demais. Amanhã, vou contar pra Hilda, ela vai morrer de rir, preso?, ah, Zito, lá vem você com suas histórias. Ia acordar, tomar um mingau de fubá com ovo, bebericar um café, acender um continental, pegar a bicicleta a culpa foi minha, fiz besteira, me arrependo até hoje, nunca mais tive sossego, tentativa de homicídio, doutor, engaiola o crioulo, doutor, vou dar umas bordoadas nele pra ver se ele para de choramingar, que homem mais mole sô!, Hilda? o quê que aconteceu?, Hilda, o pessoal está indo pra fábrica, eu não quis ir num forró com ela, por quê?, sei lá, bobiça, a gente faz umas besteiras na vida, depois fica pensando, não consegue entender, é tudo tão esquisito, Gracinha, você vai me esquecer (RUFFATO, 1998, p. 63-64).

Como em “A mão esquerda”, está posta a dialética entre desejo e realidade evidenciando a superação desta em relação àquele. A fragmentação termina por unir

São Paulo a Cataguases, o passado ao presente, ratificando a impossibilidade de a personagem sentir-se realizada frente ao mundo que lhe é de todas as formas inimigo. Acidentes, “bobiças”, parecem apontar para o acaso como mola propulsora dos infortúnios das personagens, mas são, em verdade, a materialização dos percalços inerentes a seus caminhos. Impossibilitado de se ver inserido na sociedade, Zito Pereira de algum modo representa o abandono a que o migrante, o trabalhador, encontra-se vinculado. Se não é inutilizada por um acidente como Natanel, a personagem criada por Ruffato o é pela própria realidade, para a qual – dada sua condição social – tem valor apenas enquanto sua carteira profissional não conserva o carimbo da demissão.

Comparando as duas narrativas, é possível, portanto, analisar semelhanças bastante evidentes entre as literaturas de Roniwalter Jatobá e Luiz Ruffato, sobretudo no que diz respeito ao olhar lançado por suas ficções sobre o trabalhador urbano e seu horizonte de expectativas, olhar fundamentado numa mesma relação dialética cujo saldo é a constatação da fraqueza desses cidadãos frente à realidade. No que diz respeito ao autor de *Inferno provisório*, importa-nos salientar a trilha possivelmente aberta por Jatobá no caminho a ser percorrido por um escritor que, em 1998, inicia-se em âmbito profissional.

A proximidade com a literatura do autor de *Crônicas da vida operária* novamente oferece a Ruffato a série social para o desenvolvimento de sua ficção, mas essa série, agora, tem peso maior, já que de alguma forma a obra de Jatobá situa como tema assunto também dividido pelo autor de Cataguases diante de sua própria biografia (assunto, recordemos, já colocado como questão pelo mineiro em “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, no fim da década de 1980). Assim, Jatobá seria a ponte absolutamente necessária para que Ruffato acreditasse possível a transformação de um cotidiano com o qual conviveu e conhece em ficção.

É preciso novamente sopesar o peso do tempo e o fato de que a formação de Luiz Ruffato como escritor nos vem por meio de suas próprias palavras, declarações que vão erigindo uma autoimagem com que ele transita no campo. Lembremos que o depoimento dado a Eliane Brum data do ano em que o último volume de *Inferno provisório* é lançado; trata-se, portanto, de um espaço no qual o autor situa-se já como figura importante no campo literário brasileiro e prestes a concluir uma obra cujo principal objetivo é narrar a história do Brasil sob o ponto de vista do trabalhador urbano, o que pode redimensionar a própria menção ao nome de Roniwalter Jatobá.

Como lembra Leonor Arfuch (2010), a entrevista é uma espécie de “teatro dos acontecimentos”, uma narrativa em que o entrevistado pode colocar a própria biografia como a ilustração de um processo sem percalços e absolutamente coerente. Conforme aponta a ensaísta argentina:

O dinamismo que caracteriza a identidade narrativa se articula, assim, quase naturalmente, com a dimensão actancial, cujo motivo emblemático é a *trajetória*. Na medida em que ela se desdobra sobre um plano de vida, possível ou desejável, sempre sujeito à redescoberta, o relato mesmo vai configurando uma coerência, que frequentemente aponta para uma *justificação* (ARFUCH, 2010, p. 191; grifos no original).

A narrativa criada pela entrevista, portanto, modula um relato coerente para o qual tudo que envolve a trajetória do entrevistado tem papel delimitado e fundamental. Com o intuito de tentar compreender como o entrevistado constrói-se narrativamente por meio desse gênero, é preciso portanto indagar os fundamentos dessa coerência e como ela pode ser constituída pelo próprio discurso elaborado na entrevista. No caso específico de Ruffato, retomar suas declarações sob essa ótica propicia-nos espaço importante de reflexão, particularmente – aqui – levando-se em conta a menção ao nome Roniwalter Jatobá como principal porta de entrada para a colocação do trabalhador como personagem principal da ficção.

Salientemos, primeiramente, como na conversa com a jornalista Eliane Brum o nome de Jatobá aparece de maneira destacada, como se apenas a partir da obra dele Ruffato sentisse ser possível escrever. O autor de *Crônicas da vida operária* serviria como modelo, mas não só por tratar em sua literatura de um tema caro ao escritor cataguasense, mas também – e principalmente – por dividir com o criador de *Inferno provisório* a origem social, o cabedal necessário para colocar os trabalhadores em papel destacado na ficção. Assim, reforça-se a ideia do emissor autorizado, cuja experiência é fundamental para a criação, ideia trabalhada de forma recorrente por Ruffato em textos públicos por meio dos quais se posiciona.

O fato de elencar Jatobá ao seu lado como único autor a fecundar um olhar novo na literatura brasileira, justamente por situar o trabalhador como tema da ficção, pode também representar uma estratégia bastante específica, cuja base seria a criação de um precursor, como Jorge Luis Borges identifica em “Kafka e seus precursores”. Se, conforme o escritor argentino, “cada escritor cria seus precursores”, modificando dessa maneira “nossa concepção do passado” (BORGES, 1999, p. 98), a centralidade dada por

Ruffato à obra de Jatobá é *sui generis*, e pode ser mais bem analisada se pensarmos sobre a posição ocupada pelo próprio Jatobá no campo literário brasileiro.

Embora ativo desde 1976, quando publicou sua primeira antologia de contos, *Sabor de química*, e com alguns livros de destaque, como o referido *Crônicas da vida operária*, finalista do prêmio Casa de las Américas em 1978, Jatobá não é um autor absolutamente consolidado no campo. Trazer este nome como detentor de uma literatura tão próxima à sua e, especialmente, de uma literatura tão nova quanto a sua, pode, por isso, apontar para um posicionamento singular. Nessa intervenção, Ruffato afirmar-se-ia frente ao campo como nome diferente dos demais em companhia de um autor de certa forma desconhecido pelos agentes formadores desse espaço, o que ratificaria uma ideia de que o próprio campo não possuiria elementos suficientes para identificar a novidade da proposta ruffatiana, haja vista que não tenha sido capaz de reconhecer em Roniwalter Jatobá um autor que trazia consigo olhar ainda não praticado em nossa ficção.

Reviver a obra de Jatobá é salientar que há pouquíssimos escritores capazes de fazer o que Ruffato fará, ao mesmo tempo que questiona a própria capacidade do campo de delimitar o que é ou não novo, digno de atenção. Nesse movimento, o autor de Cataguases edificaria uma questão de fundo, que o acompanha. Reforçar a vinculação entre sua literatura e o trabalhador, através também do nome de Roniwalter Jatobá, é reforçar a imagem do escritor operário, ou escritor trabalhador, que está ligada à origem social do autor e se impõe como posição contrária à “concepção burguesa” de artista, que esconde privilégios específicos no acesso a bens simbólicos, negados à classe social em que Ruffato nasce. Assim, criando um precursor, o autor cataguasense ratificaria a própria trajetória e o esforço necessário para se tornar escritor, incidindo forte crítica sobre os privilégios sociais de uma classe específica, ao mesmo tempo que constrói para si um lugar no campo de produção.

É preciso novamente lembrar que as posições por nós identificadas são de um escritor de nome estabelecido, ao fim da publicação de *Inferno provisório*, um projeto acompanhado por uma série de entrevistas e depoimentos que posicionam suas intenções no campo. Para nós, entretanto, é necessário identificar como ao autor de Cataguases tornou-se possível adotar esses posicionamentos específicos, e um exame das relações por ele estabelecidas a partir da publicação de *Histórias e remorsos e rancores*, em 1998, nos parece fundamental para tal reflexão.

3.1.2 – Rede de relações

Histórias de remorsos e rancores é uma coletânea de sete contos lançada pela editora paulista Boitempo, à época uma recém-inaugurada casa editorial. Bióloga de formação, com passagem pelas editoras Abril e Ática, Ivana Jinkings criara a empresa em 1995. Além do catálogo variado, de clássicos da literatura como Machado de Assis, passando por importantes pensadores contemporâneos como Edward Said, o que singulariza a Boitempo no mercado é a aposta no pensamento crítico, que no fim da década de 1990 articula posições bastante específicas contra o neoliberalismo da América Latina pós-ditaduras.

Na editora, esses posicionamentos são firmados principalmente por coleções como “Marxismo e literatura”, “Mundos do trabalho”, ou na edição da revista *Margem esquerda: ensaios marxistas*, cujo propósito é o de recuperar “o marxismo como método e arsenal teórico para a transformação social”²³. Filha de Raimundo Jinkings, ligado ao partido comunista nas décadas de 1960 e 1970 e então proprietário da Livraria Jinkings, em Belém, palco de encontros políticos e culturais durante a ditadura militar, Ivana Jinkings funda a editora de alguma forma ciente do risco de sua empreitada, já que, mesmo em 1995, como lembra em entrevista a José Carlos Ruy e Mariana Serafini, o mercado editorial já era “dominado pelos grandes grupos”; a sobrevivência independente da Boitempo dá-se então pela combinação entre orientação ideológica, edição de qualidade e cultivo de um público fiel, “nas universidades (graduação e pós) e nos meios mais ‘intelectualizados’ da esquerda”:

a Boitempo foi se firmando como editora de livros de ciências humanas, com um pé na sociologia, na história, na filosofia, na economia, na política e na cultura, sempre privilegiando o pensamento crítico. A editora apostou na formação de um catálogo de fundo consistente, um movimento contrário ao da maioria das editoras, que, por estarem sempre em busca de um novo best-seller, acabam relegando seu próprio catálogo ao esquecimento (JINKINGS, 2015).

Além das ciências humanas, a Boitempo também aposta, no fim da década de 1990, na ficção nacional, mais especificamente em autores estreantes. Sobre tal investida, Jinkings – em entrevista a Ana Carina Santos – cita a obra do estreante Luiz Ruffato como prova da qualidade dos novos autores levados a público pela casa:

²³ Definição encontrada na Apresentação da revista em seu *site* oficial. Disponível em: <http://www.boitempoeditorial.com.br/v3/Titulos/revistaMargemEsquerda>; último acesso em 05/02/2016.

Chegam muitos originais aqui. Pra você ter uma ideia, nesse momento eu tenho 93 originais esperando avaliação. Por isso esse trabalho acaba sendo demorado, mais do que os autores em geral gostariam, mas não tenho como resolver isso num prazo curto. Lançar estreantes é sempre um risco, mas eu não me arrependo dos livros de estreantes que lancei. Há um, em especial, de que gosto muito: *Histórias de remorsos e rancores*, de Luiz Ruffato. É um livro de contos curtos, muito bem escrito, que foi elogiadíssimo em todos os jornais do Rio e São Paulo (JINKINGS, s/d).

Histórias de remorsos e rancores contém uma série de relatos sobre habitantes humildes da pequena Cataguases, cidade industrial da Zona da Mata mineira. As narrativas perpassam os caminhos de gente sem grandes ambições ou esperanças, além da certeza de ter de enfrentar um cotidiano de privações; em geral, trata-se de pessoas sufocadas pelo dia a dia das fábricas, presos às habitações modestas e a uma violência até certo ponto comezinha; os homens, salvo a exceção do Pedro de “O alemão e a puria”, reféns da agressividade e do álcool; as mulheres, oprimidas. Nos enredos desenvolvidos no livro, dramatizam-se ações e destinos cujo saldo maior parece mesmo ser o tratamento da pobreza enquanto realidade para cuja superação não há maiores alternativas, dada a precariedade das possibilidades oferecidas, olhar que estabelece diálogo com a própria inclinação ideológica da casa editorial.

Esteticamente, *Histórias de remorsos e rancores* traz peças nas quais o foco narrativo varia, principalmente pela utilização do discurso indireto livre, marcado em geral por meio de variação de fonte tipográfica; além disso, uma descrição detalhada dos ambientes oferece visualidade às histórias, ambientadas aparentemente nas décadas de 1960 e 1970, já que não há marcações temporais explícitas. O que parece unir as personagens, entretanto, não são a violência masculina ou a opressão sofrida pelas personagens femininas, mas uma espécie de impossibilidade a cercar a vida desses sujeitos; aterrados na classe baixa, com pouca ou nenhuma provisão financeira, as personagens, ainda que sonhem com a mudança de sua situação econômica, perdem-se numa realidade que frustra seus sonhos e as aprisiona na pobreza, como se as narrativas fossem construídas seguindo um *modus operandi* bastante claro no qual se opõem imaginação e realidade, dando maior poder à última, como procuramos anteriormente demonstrar através da leitura de “A danação”.

Mesmo que de curto fôlego (as tiragens iniciais da Boitempo são de cerca de 2000 exemplares²⁴), a estreia de Ruffato tem reações positivas na imprensa, o que facilita a inserção do escritor no campo. Analisar *Histórias de remorsos e rancores* como etapa para a construção de *Inferno provisório* baseada nas relações estabelecidas por seu autor requer, entretanto, uma leitura mais complexa sobre o posicionamento da obra quando de sua publicação. O volume de contos chega às livrarias em Abril de 1998. Um ano antes, o campo literário brasileiro recebera *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, que, referendado por Roberto Schwarz, parece apontar novos caminhos para o tratamento literário da problemática social. Na resenha sobre o livro, publicada posteriormente como artigo em *Sequências brasileiras*, o ensaísta elenca assim as características dignas de atenção presentes no romance de Lins:

O romance de estreia de Paulo Lins, um catatau de quinhentas e cinquenta páginas sobre a expansão da criminalidade em Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, merece ser saudado como um acontecimento. O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribui para a aventura artística fora do comum. A literatura no caso foi levada a explorar possibilidades robustas, que pelo visto existem (SCHWARZ, 1999, p. 163).

A surpresa com as “possibilidades robustas” que a literatura tem para pensar a sociedade vem, salvo engano, principalmente do choque inicial cujo maior responsável é a perspectiva (“ponto de vista”, conforme Schwarz) interna, garantida tanto pelo fato de Paulo Lins ser nascido e criado na comunidade retratada pelo romance quanto compor sua narrativa através de uma aproximação constante entre a narração em terceira pessoa e o sem número de personagens que a constituem. O destaque ao olhar de alguma forma novo produzido pelo autor carioca salienta uma discussão importante no campo brasileiro ao fim da década de 1990, desenvolvida ali a partir das potencialidades literárias para tratar das relações conflitantes, especialmente violentas, no centro dos espaços urbanos.

Se uma literatura combativa, pois dedicada a avaliar a formação social brasileira sobre a perspectiva das relações conflituosas que a constituem, torna-se um dos pontos de discussão mais importante do campo literário brasileiro no fim da década de 1990, a ficção de Luiz Ruffato, pelo tratamento que dá às personagens, em tudo aprisionadas à pequena – mas violenta – Cataguases, impõe-se como digna de se inserir nessa mesma

²⁴ Conforme afirma a própria Ivana Jinkings na já citada entrevista a Ana Carina Santos. Ver: JINKINGS, Ivana. Bom tempo para os livros: entrevista. Entrevista concedida a Ana Carina Santos. Disponível em: http://boitempoeditorial.com.br/bom_tempo.php; último acesso em 18/03/2015.

série literária. E as estratégias de divulgação do volume de contos, bem como certas relações que a obra indica fazer, corroboram tal leitura.

Como é de praxe, a edição de *Histórias de remorsos e rancores* traz comentários críticos que divulgam a obra para o público salientando seu valor. Para a estreia literária de Ruffato, um desses comentários é bastante profícuo para avaliar os pontos de interseções, as relações que contribuem para a movimentação do autor no campo literário. Na quarta capa, os elogios à primeira obra do mineiro eram proferidos por um escritor de renome na literatura brasileira, Ignácio de Loyola Brandão. O autor de *Zero* identificava o estreante como detentor de uma escrita provocativa, “que espicaça” e:

Procura cutucar, apunhalar o conformismo, tirar as pessoas da acomodação. Sua visão de realidade é lúcida, percuciente. Incomoda. Mesmo que quando tudo nos parece absurdo (...) Há um ritmo inquieto que ferve por baixo de signos e símbolos que nos fazem aderir a ele, e repudiá-lo, e aceitá-lo, e rejeitá-lo, insultá-lo ou acariciá-lo. Entre os novos que estão surgindo, Ruffato é força nova.

O primeiro volume de contos do escritor mineiro ainda é recebido com entusiasmo por outro autor de bastante renome especialmente na década de 1970, em sua resenha à estreia do autor mineiro no *Jornal da Tarde*: Ivan Ângelo. O autor de *A festa* tece loas a *Histórias de remorsos e rancores* e a seu produtor:

Eis um contista que não escreve à maneira de. No seu primeiro livro, *Histórias de Remorsos e Rancores*, Luiz Ruffato mostra o que um autor que pretende encarar a literatura deveria mostrar: originalidade, ousadia formal, domínio da narrativa e do assunto, criação de uma linguagem que define o lugar e as pessoas. Raramente se vê livro de estreia em que o autor sabe do que quer falar. Muito menos de como quer falar. O mais comum é vê-lo tateando ora um assunto ora outro, muito preocupado com o caso, no máximo variando o foco narrativo e escorando-se em estilos consagrados pelo sucesso.

Luiz Ruffato não atira a esmo. Sabe aonde chegar e vai indo. Sabe do que quer falar, de que tipo de gente e lugar quer extrair seu assunto. Que é: como podem ser cruéis, destruidoras e rancorosas as relações ente as pessoas numa cidade do interior de Minas Gerais. Nada é deliberado, nada é feito por ruindade das pessoas, a vida é que é assim. O autor não facilita, não enfeita, não adoça, não é mundano. Antes de lido o livro, o título soa bonito; depois de lido, revela-se exato. São realmente histórias de remorsos e rancores (ANGELO, 1998).

Tentar entender as relações formadas a partir desses textos que inserem a obra de estreia de Ruffato no campo literário brasileiro é crucial para nossos propósitos. Importa primeiro destacar a maneira como é lido *Histórias de remorsos e rancores*, salientando-se sempre a figura do autor como alguém avesso a categorias; nesse raciocínio, Ruffato

“não escreve à maneira de”, ou seja, é escritor diferente dos demais justamente por não se enquadrar em quaisquer limites, tornando-se, pois, “força nova”.

O nascimento de *Histórias de remorsos e rancores* sob o anúncio do ineditismo segue uma dinâmica convencional de pleito à existência no campo. Mesmo assim, a renovação pretensamente comandada por Ruffato em sua estreia está inserida num campo cujos olhares de alguma forma direcionam-se para a série literária social, especialmente pela acolhida a *Cidade de Deus* no ano anterior; logo, essa recepção pela originalidade afirma também a revitalização de um tema em evidência nas discussões travadas na literatura brasileira naquele momento, ainda que sob outro enfoque, como veremos.

O destaque dado a certas características específicas da estreia literária de Ruffato coloca em questão as relações que com ela vão sendo construídas e que, de algum modo, acompanham a trajetória do autor. Nesse sentido, os elogios de Ignácio de Loyola Brandão e Ivan Ângelo são significativos. Inicialmente, é interessante retomar certas declarações do escritor mineiro sobre seu, digamos, “aprendizado literário” e compará-las com os elogios de dois nomes de destaque na ficção nacional, especialmente na década de 1970. Vimos que o período no qual Luiz Ruffato viveu em Juiz de Fora foi, acima de tudo, um período de descoberta tanto no plano político (com o reconhecimento das agruras impostas pelo regime militar e das possibilidades de participação surgidas no período de redemocratização – lembremos que, além de participar de uma série de manifestações político-culturais, Ruffato afirma ter participado da fundação do Partido dos Trabalhadores na cidade) quanto no plano cultural (em especial a partir do movimento de poesia “Abre Alas”). Neste ponto, além do engajamento efetivo como autor em movimentos ligados à literatura, o escritor mineiro tem acesso a novos autores que lhe oferecem conceitos sobre a criação ficcional:

A leitura sempre me acompanhou. Me lembro que a primeira vez que eu comemorei o aniversário, que deve ter sido aniversário de 15 anos, eu já lia tanto que duas colegas minhas me deram presentes um livro de contos da Ática, que tinha a cartomante na capa, era uma capa horrorosa e o *Inocência*, do Visconde de Taunay. Quando fui para Juiz de Fora, me lembro que passava todo o tempo que tinha frequentando sebos. Eu achava nos sebos também revistas como *Ficção* e *José* que, mesmo que lida com dois, três anos de atraso, me trouxe a literatura brasileira contemporânea. Li o Loyola Brandão, o Ivan Ângelo, os novos contistas mas sempre de forma errática. Eu não tinha noção da tradição (RUFFATO, 2006a).

O contato com a obra dos escritores da década de 1970 é importante em alguns níveis. Primeiramente, salientemos a maneira errática com que se dá tal aquisição; como vimos, a valorização da educação informal por Ruffato é sobremaneira importante para a criação de sua autoimagem, cujos traços principais são, de um lado, o olhar sobre a realidade, baseado na incorporação de *habitus* com os quais o autor tem contato, e, por outro, a materialização desses mesmos *habitus* numa literatura que se define tanto por um engajamento social quanto pelo engajamento estético, mais bem colocado a partir da inserção profissional do escritor no campo. Através de certas nuances desse processo formativo é que podemos compreender a natureza de suas posições e como elas se veem de alguma maneira presentes na literatura por ele praticada.

A aquisição da ficção brasileira da década de 1970, normalmente referenciada como ponto importante de sua formação pelo próprio Ruffato, dá-se de forma errática, mas principalmente por revistas importantes da época, que, além de trazer a ficção que se realizava no momento, ofertava também ao leitor discussões críticas sobre a cultura em geral, o que possibilitaria ao ainda principiante autor se não uma “noção de tradição” ao menos um conhecimento mais amplo sobre a produção literária. Aliado a isso, encontra-se o interesse pela ficção que se vai despertando desde o fim da década de 1970, por meio inicialmente da poesia, como vimos, mas que chega até mesmo à estreia literária de 1998, já que *Histórias de remorsos e rancores* exhibe procedimentos que remetem ao repertório literário cultivado pelos escritores da década de 1970.

Decerto, a fragmentação, a alternância de foco narrativo, a variação de fontes tipográficas são procedimentos que remetem a uma longa tradição literária mundial, desde Machado de Assis, passando por William Faulkner e Graciliano Ramos (os dois primeiros sempre citados por Ruffato como escritores de quem sua ficção é também devedora), e que são adquiridos por Ruffato não apenas por intermédio da literatura brasileira da década de 1970, mas de um acúmulo de leituras em que está inserido, inclusive, o – dito – primeiro romance lido, *Bábi Iar*, de Anatoly Kuznetsov. Ignácio de Loyola Brandão e Ivan Ângelo, porém, são os escolhidos pelo escritor mineiro como precursores (papel a ser atribuído posteriormente a Roniwalter Jatobá), elos entre o desenvolvimento de seu capital cultural e a prática literária. Em entrevista dada à escritora Ângela Leite de Souza na edição 61 da revista *Princípios*, após a publicação de seu segundo livro de contos, (*os sobreviventes*), de 2000, Ruffato exhibe seu desejo de retomar a ficção praticada nos anos 1970:

Para mim, existem dois tipos de escritor: o que conta uma história e o que escreve uma história. (...) Então, não me considero na vanguarda, pois o que faço é uma retomada. A literatura brasileira seguiu um rumo oposto ao que empreendia em 70, quando ninguém escrevia um romance com começo, meio e fim. Na década de 80 houve um reacionarismo, voltou-se a escrever da forma convencional e, por sua vez, a história tornava a ser importante por si mesma, perdeu-se a gana de questionar o próprio fazer literário. E é isso que estou buscando, ao amarrar minha literatura àquela que existiu há três décadas atrás e que foi preterida em favor de textos mais ‘fáceis’, mais ‘comerciais’ (RUFFATO, 2001, p. 73).

No que diz respeito à inserção do nome de Ruffato no campo literário, a participação de dois escritores consagrados nas primeiras (e positivas) impressões de sua obra tem papel ainda mais importante. Se, de uma maneira mais óbvia, elogios de autores reconhecidos criticamente servem como chancela para a obra, por outro lado, os nomes que assinam o mérito do escritor mineiro são identificados pelas narrativas publicadas na década de 1970, que aliavam, sobretudo, inovações formais a discursos pungentes de crítica social, características ressaltadas por ambos como pertencentes também a *Histórias de remorsos e rancores*.

Carmen Villarino Pardo (2007) explora essa rede de relações formada entre Ruffato e seus precursores. Para a autora, o fato de a estreia literária do mineiro vir apresentada “por escritores já consolidados”, como é o caso tanto de Brandão quanto de Ângelo, contribuiria

para legitimar o novo produto de Ruffato. Trata-se como bem conhecemos ao analisar as dinâmicas sistêmicas, de estratégias de legitimação dentro do próprio sistema. Em diversas entrevistas e depoimentos do escritor mineiro, encontramos referências a leituras destes autores cujo sucesso foi importante na década de 1970 (...) e que, de ocuparem posições centrais nesse sistema, passaram a ocupar outras posições também próximas de alguns centros do mesmo sistema. Trata-se, como em muitos outros casos, de escritores com uma trajetória literária reconhecida que, com a sua presença no livro do novo produtor, apoiam de algum modo essa nova proposta. Em certa medida é a solidariedade ‘inter pares’ que está também por trás dessa estratégia ao reconhecer o novo autor como colega de ofício (PARDO, 2007, 163).

Essa espécie de “coleguismo” que Pardo parece identificar como motivação para a abertura dada pelos autores de *Zero* (1974) e *A festa* (1976) a Luiz Ruffato nos parece um ponto a ser explorado sob outra perspectiva, para qual se torna importante reconsiderar aspectos da estreia literária do mineiro bem como a posição dos autores que a referendam no campo ao fim da década de 1990. Nenhum dos dois nomes parece ocupar posição central no campo literário no fim da década de 1990 (Ângelo dedica-se à época à literatura infanto-juvenil, e Brandão, ainda que apareça no ano de 2000 como

um dos finalistas do prêmio Jabuti na categoria contos e crônicas, não é mais o nome que era na década de 1970), o que torna a relação entre eles e o próprio Ruffato até mais significativa. Pois se o escritor mineiro escolhe os dois autores como precursores num primeiro momento, as referências elogiosas a sua estreia literária, num período em que pretensamente esses mesmos precursores encontrar-se-iam de alguma forma afastados das posições de maior destaque no campo, caracterizariam metaforicamente uma espécie de “passe de tocha”, atribuindo para Ruffato a marca de esteticamente ousado e politicamente engajado, traços explorados aliás pelo próprio cataguasense na construção da autoimagem que, aos poucos, se vai desenvolvendo.

E se a “solidariedade” pode ser divisada na relação Ruffato-Ângelo, levando-se em consideração que a resenha “Um senhor contista” é publicada no jornal em que – à época – os dois autores trabalhavam, tal acepção perde força quando a própria lógica do campo, das disputas nele travadas, é posta em questão. A articulação entre o autor estreante e os dois nomes cujo sucesso principal remete à década de 1970 tenta situar a força da série social no interior do campo, a tentativa de estabelecer espaço de destaque para esta literatura específica num momento em que se voltam os olhares para a problematização das estruturas sociais através da ficção, em especial pelo impacto de *Cidade de Deus*.

Mas as obras de Ângelo, Brandão, e do próprio Ruffato não estão diretamente ligadas à de Paulo Lins, embora os quatro autores estejam inseridos na série social. As características estéticas da ficção dos três primeiros, sedimentadas especialmente em procedimentos como a fragmentação, a variação tipográfica, vinculam-se a uma série literária específica, que parece querer se impor no campo por meio da relação entre eles a partir da publicação de 1998. Assim, as narrativas formadoras de *Histórias de remorsos e rancores* combinam realismo no tratamento dos destinos de cidadãos ligados às classes baixas da cidade de Cataguases a um repertório literário ligado à radicalização formal também encontrada na ficção da década de 1970, ficção lida por Ruffato na década de 1980 (ou seja, na década anterior à construção e publicação de sua estreia literária) e cujos expoentes (ao menos dois dos principais autores da literatura que ousou tentar combater o regime ditatorial militar através da ficção) validam a obra de 1998 num momento em que seus prestígios, ao menos como escritores vinculados ao engajamento estético e social, vão decaindo e uma nova obra, atualizando o repertório literário praticado três décadas antes, e um novo escritor, dedicado a questionar a realidade e a forma convencional de se fazer literatura, surgem.

Essa rede de relações, ao passo que ilustre a disputa travada por uma série literária específica em busca de sua legitimação no campo, também aponta para uma imagem de escritor que vai sendo desenvolvida nas movimentações de Luiz Ruffato. Para permanecer no papel de inovador e engajado, de preocupações tanto sociais quanto formais, contudo, o mineiro tem de continuar sua seara pelo campo literário brasileiro, passo que pode ser dado se uma nova publicação ganhar maior atenção do que a de estreia; um prêmio, talvez. É o que ocorrerá dois anos depois, quando, pela mesma editora, o cataguasense lançar seu segundo volume de contos.

3.2 – (*os sobreviventes*), 2000

Em Janeiro de 2000, Ruffato chega novamente às livrarias pela editora Boitempo. Em (*os sobreviventes*), o mineiro trazia mais seis histórias sobre gente humilde de sua Cataguases natal. As narrativas curtas pouco de novidade traziam do que já fora apresentado pelo escritor em sua estreia literária, em 1998; em verdade, seria possível à época tratar o livro de 2000 como uma continuação da obra de dois anos antes, já que o cotidiano explorado era bastante similar, e certas personagens, coadjuvantes em textos anteriores, inclusive, apareceriam como protagonistas de determinadas narrativas nesta obra. Novamente, as peças continham intensa variação de foco narrativo, normalmente marcada pelo discurso indireto livre e pela variação de fonte tipográfica. E, mais uma vez, a impossibilidade parecia ser a mola propulsora do destino das personagens, desejosas a todo custo de uma mudança situacional (especialmente no campo econômico) que, ao fim, não vinha.

Analisar (*os sobreviventes*), entretanto, se se quer abordar as movimentações de seu autor no campo literário brasileiro, é estudar as estratégias que acompanham o livro e qual papel elas desempenham na criação da imagem de escritor que vai sendo construída e para a qual aspectos como o engajamento social e a ousadia formal são pontos importantes. Por isso, é necessário identificar as relações estabelecidas entre esse livro e sua obra de estreia, não só do ponto de vista ficcional, mas sobretudo no que diz respeito à forma com que é colocado no campo literário.

O livro de 2000 apresenta projeto gráfico semelhante à estreia literária de Ruffato, dois anos antes²⁵. Tanto (*os sobreviventes*) quanto *Histórias de remorsos e rancores* trazem em suas capas uma imagem ao centro; são pessoas, mas desfocadas

²⁵ As capas dos livros de Ruffato citadas encontrar-se-ão reproduzidas em anexo no fim do trabalho.

pela maneira com que os traços são constituídos, o que parece apontar para o próprio tema dos livros, a existência anônima das personagens, trabalhadores pobres sufocados pela realidade que lhes nega qualquer esperança passível de concretização. Além disso, os textos de divulgação da obra (prefácio, orelha, quarta capa), comentários cujo intuito é o de fazer com que o leitor se interesse pelo produto, estabelecem interessante diálogo com os mesmos textos da primeira publicação do mineiro.

Na orelha de (*os sobreviventes*), encontramos a reprodução de comentários críticos acerca da estreia do autor de Cataguases na imprensa nacional. São fragmentos de resenhas de veículos como *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *O Estado de Minas* que constroem um panorama da boa recepção do mineiro na imprensa. Entretanto, no que diz respeito à forma com que é divulgado (*os sobreviventes*), as relações mais significativas estão na quarta capa e no prefácio do livro.

Na quarta capa, o escalado a convidar os leitores para (*os sobreviventes*) é o romancista baiano Antônio Torres. Para o autor do referendado *Essa terra* (primeira edição de 1976), o título da obra em minúsculas e entre parênteses

parece apontar para uma intenção do autor: a de extrapolar o seu tom neorrealista, legado pelos escritores italianos do pós-guerra... O cenário – uma decadente Cataguases – por vezes lembra o de certos contos russos passados em cidades mortas... São contos de vidas tão sem saída, que nem chegam à condição de sobreviventes. Este livro é, portanto, o espelho de uma realidade de pobreza, violência e falta de perspectiva... E tudo é tão real que nem parece literatura. Mas é. E de qualidade.

A participação de Torres na divulgação do segundo livro de Ruffato interessa tanto por seu poder individual na chancela à obra quanto pelo elo que parece estabelecer com as demais estratégias de legitimação construídas para a inserção do escritor mineiro no campo desde sua estreia em 1998, relações especialmente identificadas a uma dada série literária, com seus procedimentos e abordagens específicos, à qual o autor vai se filiando. O romancista baiano segue a mesma linha de referendo a uma voz nova vindo de um escritor de renome no cenário nacional, uma literatura engajada sócio politicamente sem abdicar também da ousadia formal, haja vista a faulkneriana narração de *Essa terra*, traço concomitantemente direcionado à obra de Ruffato.

É preciso, outra vez, pesar as posições ocupadas no campo a fim de entender com maior complexidade a rede de relações que se vai formando centrada na obra do escritor cataguasense. Se em *Histórias de remorsos e rancores* tratávamos de um autor estreante, com participação pequena no campo literário (apenas as incursões ficcionais

em antologias na década de 1980 são publicações em regime profissional), em (*os sobreviventes*) abordamos um escritor já posicionado nesse espaço; mesmo que em posição de pouco destaque, Ruffato já é de alguma forma conhecido, vide as reações positivas na imprensa sobre seu primeiro trabalho. Levando-se isso em consideração, a colocação de Antônio Torres como autor da quarta capa é um passo na direção de dar ainda mais força à rede de relações efetuada em torno do nome de Luiz Ruffato e seu surgimento, associando o mineiro a autores de peso e vinculados à mesma série literária. Torres, porém, ocupa posição mais destacada do que Ignácio de Loyola Brandão em 2000, já que nesse ano o baiano é agraciado com o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras, coroando sua literatura. Assim, o aval à obra de Ruffato é ainda mais importante, tem ainda maior peso.

O fomento a essa rede não se vê apenas na quarta capa de (*os sobreviventes*), porém. Diferentemente do livro de 1998, a obra de 2000 conta com prefácio, e o autor deste é figura importante para a manutenção das relações que tentamos aqui analisar. Trata-se do crítico literário estadunidense Malcolm Silverman, que analisa assim o segundo livro de Luiz Ruffato:

Mesmo o mais desatento leitor perceberá como são atemporais e sem fronteiras as seis novas histórias de Luiz Ruffato e, quanto a isso, também como são extraordinariamente familiares ao estilo tchekoviano. De fato, o clima generalizado de prostração serve, antes de tudo, como um tributo a um inquietante desvelamento da fragilidade da natureza humana (SILVERMAN, 2000, p. 11).

O nome de Silverman merece destaque tanto pelo que diz o prefácio por ele assinado quanto pelo que representa a sua escolha para a assinatura do mesmo. Em 1999, o próprio Ruffato convida o crítico para escrever sobre (*os sobreviventes*). Mesmo que nesse tempo, segundo o autor cataguasense, Silverman não fosse mais lembrado pelo campo brasileiro, trata-se de um movimento importante, haja vista que o estadunidense desempenhara nas décadas de 1970 e 1980 o importante papel de “difundir no Brasil e nos Estados Unidos dezenas de escritores muitas vezes desconhecidos até mesmo por seus pares” (RUFFATO, 2014a, p. 24).

A escolha é importante para a continuação da rede de relações por nós identificada acerca das primeiras obras de Luiz Ruffato, livros que iniciam seu posicionamento no campo literário brasileiro. Malcolm Silverman é autor de, por exemplo, *Moderna ficção brasileira e Protesto e o novo romance brasileiro* nos quais se analisam as obras de autores da década de 1970, como Ignácio de Loyola Brandão,

Ivan Ângelo e Antônio Torres, escritores que ocupam uma posição aparentemente desejada por Ruffato e que recomendam a obra do escritor de Cataguases, realizando o que chamamos anteriormente de “passe de tocha”. A colocação de Silverman como autor do prefácio em certa medida fecha um cerco às primeiras publicações do autor de Cataguases com nomes da literatura nacional extremamente ligados a uma época determinada, ou mais, a uma série literária bastante particular e que, metaforicamente, veria em Ruffato um porta-voz de sua perenidade.

Mas não só de textos de divulgação uma obra sobrevive, é preciso que ela ganhe prestígio no campo de que faz parte e, para isso, críticas positivas e premiações facilitam sobremaneira o caminho a ser percorrido. A recepção a (*os sobreviventes*) é mais significativa se comparada à de *Histórias de remorsos e rancores*, e rende frutos maiores a seu autor. No início de 2001, o segundo livro de Ruffato tem destaque no prêmio cubano Casa de las Américas; recebido como “livro-revelação” que, segundo Ângela Leite de Souza, “ainda daria muito o que falar no Brasil” (SOUZA, 2001, p. 72), (*os sobreviventes*) ganha menção honrosa na categoria Literatura Brasileira, o que não só é um gatilho para que circule mais no campo, mas uma espécie de sinal verde para que novas posições sejam possibilitadas para seu autor. Se nas duas primeiras publicações, víamos um escritor ainda iniciante, tentando trilhar um caminho próprio e, para isso, recorrendo a uma rede de relações bastante específica, após a premiação já estamos em contato com um autor efetivamente posicionado no campo literário.

O prêmio, a recepção na imprensa, as relações que vão sendo estabelecidas no período de publicação de seus dois primeiros livros apontam para uma movimentação mais autônoma do escritor nos anos vindouros. A posição do autor no campo, entretanto, não é de completo destaque; o passo definitivo para a entrada no seleto grupo de autores importantes passa, logo, por uma obra que consiga despertar atenção ainda maior dos agentes formadores desse espaço. O passo é dado em 2001, com a publicação de seu primeiro romance.

3.3 – *eles eram muitos cavalos*, 2001

Em seu primeiro romance, publicado um ano após (*os sobreviventes*), Ruffato abandona as personagens oriundas de sua terra dedicando-se a refletir sobre a maior cidade do país, São Paulo, onde trabalhava como jornalista; e se o trabalhador continua como personagem de sua ficção, agora ele divide espaço com moradores de rua,

empresários, traficantes, entre tantos outros. Em entrevista à revista *Princípios*, o autor relata seus objetivos com o então novo projeto, uma narrativa que apresenta “diversas histórias sem nenhuma conexão, a não ser pelo fato de se passarem na mesma cidade e no mesmo dia”, um romance no qual a “personagem principal é São Paulo” (RUFFATO, 2001a, p. 73). Surge, então, novamente pela Boitempo, *eles eram muitos cavalos*, romance que gera aceitação quase incontestada por parte da crítica especializada e se consolida como o grande sucesso editorial do autor. A fim de entender o papel do primeiro romance nas movimentações de Ruffato no campo, em especial a ligação entre o livro de 2001 e o *Inferno provisório*, devemos tentar compreender as novas relações formadas pelo escritor bem como a natureza da aceitação de seu novo livro.

3.3.1 – Um romance que se instala

Analisando a construção discursiva existente nas entrevistas dadas por escritores, Leonor Arfuch argumenta que, muitas vezes, o diálogo em torno dos sentidos possíveis da obra constitui breves textos críticos nos quais os produtores terminam por criar uma espécie de constelação de significados possíveis para suas experiências artísticas. Conforme a ensaísta argentina:

A indagação em torno do leitor ideal ou da resposta suscitada pela obra, que às vezes dá lugar a uma réplica convencional ou irônica por parte do entrevistado, também pode produzir pequenas peças ensaísticas em que se perfila de certo modo a filosofia do autor, contribuindo assim, de maneira talvez indireta para a (re)configuração do público – orientação, explicitação, ajuste dos ‘pactos’ ou acordos de leitura –, em suma, para uma intervenção – imaginária – no horizonte de expectativas (ARFUCH, 2010, p. 228).

No caso de Luiz Ruffato, podemos perceber que, em entrevistas e depoimentos com que se situa no campo, e, ao mesmo tempo, constrói uma autoimagem muito específica, o autor é frequentemente também um definidor do próprio trabalho. Nesses textos, o escritor mineiro elenca as intenções inerentes a cada livro, de algum modo instituindo o que podemos chamar de “protocolo de leitura”, uma interpretação ideal de sua ficção. Mesmo que saibamos como a confiança total nesse protocolo pode nos levar a uma visão fechada – e direcionada – da obra, é preciso considerá-lo, pois por meio dele podemos compreender as movimentações do autor e a natureza de seus posicionamentos no campo.

Ao falar sobre *eles eram muitos cavalos*, no já citado depoimento “Até aqui tudo bem!”, por exemplo, Ruffato revela que a narrativa de 2001 nascera da necessidade

de tentar entender o que estava acontecendo à minha volta - e para isso tomei a cidade de São Paulo como síntese da sociedade brasileira. Um dia, caminhando pelos corredores de uma das bienais de arte de São Paulo, deparei com uma curiosa instalação: um amontoado aparentemente aleatório de calçados abandonados (tênis, chinelos de dedo, sapatos masculinos e femininos, infantis e adultos, botas, sandálias, pantufas, etc) que me provocou uma série de reflexões. A sola daqueles calçados percorrera o asfalto e a poeira das ruas, tomara chuva e sol, fora a individualidade, que recolhida e rearranjada tornara-se depoimento coletivo. Ali, de uma maneira singular e criativa, o artista reconstruía a História.

Eles eram muitos cavalos é uma proposta de reflexão sobre o meu tempo. Nele tento recriar um dia na megalópole: uma visada panorâmica pela cidade, cujos atores, embora reconhecíveis, são apresentados como fantasmagoria em capítulos estanques. A deterioração das relações sociais emerge na precariedade formal do livro, que avança sem avançar, que tartamudeia em espasmos, numa espiral de solidão, abandono e denegação. Ruínas, forma e conteúdo, apenas ruínas... (RUFFATO, 2011a, p. 4).

A instalação a que o escritor mineiro faz referência é “Ritos de passagem”, do amazonense Roberto Evangelista, que data realmente de 1996. Nela, o artista plástico reunia caixas de sapato, sapatos gastos e pedras retiradas do calçamento de Manaus. Conforme Paulo Herkenhoff, a união desses três elementos teria função alegórica, estabelecendo uma reflexão crítica acerca da história da Amazônia:

A instalação Ritos de Passagem de Roberto Evangelista reúne mil caixas de sapatos, dois mil sapatos gastos e cinco pedras de lioz retiradas de uma calçada da cidade de Manaus. As pedras, extraídas do tecido urbano, são uma crônica do colonialismo. Porque levavam mais do que traziam, os navios de arribação colonial chegariam vazios se não trouxessem pedras em seus porões. Flutuariam sem lastro. Traziam pedras cortadas de Portugal, usadas para pavimentar as ruas das cidades amazônicas que se modernizavam no boom da borracha. Essas pedras tornavam-se uma 'correção' da natureza amazônica, região desprovida de pedras duras. Cinco daquelas pedras foram desencravadas de sua imobilidade, na qual condensam sua história de corpo que se molda e esculpe com passos em um século de fricção entre calçado e calçada no movimento da rua. O paradoxo perverso é que, feitos de borracha sintética, esses sapatos, que hoje consomem as pedras, também funcionam como ícones da queda da fastigiosa economia extrativista da borracha. O processo seria então uma alegoria da ideia pós-moderna de desaparecimento do eu (HERKENHOFF, s/d).

O trabalho de Evangelista questionaria através dos objetos ali dispostos a lenta decadência cultural e econômica do estado do Amazonas, ilustrando tal processo nos elementos em “fricção”, os sapatos das gentes que passam pelas ruas de Manaus sem serem notadas, e as pedras, também moldadas pelos anos do lugar, pelos passos que

erigem sua História. De algum modo, a leitura que Ruffato faz da instalação é próxima à de Herkenhoff, por perceber nela o tempo histórico, as lutas e tensões inerentes a ele que estão ali condensadas nos sapatos expostos. Baseando-se na ideia de “depoimento coletivo”, para a qual cada sapato representa um destino individual enquanto a reunião dos calçados reforça a ideia de História plural, ou seja, uma cadeia de destinos cujas idiossincrasias não possibilitam a configuração de um painel único, mas de um emaranhado de biografias inseridas num mesmo espaço, o autor reconheceria a possibilidade de construir uma narrativa que abordasse o presente, para o qual a cidade de São Paulo é palco principal.

O projeto da Boitempo para *eles eram muitos cavalos* parece seguir a visão do autor acerca de seu primeiro romance, especialmente no que diz respeito à instalação “Ritos de passagem”, o gatilho para a imaginação do livro segundo o autor. Na capa, não mais as ilustrações das duas primeiras publicações do mineiro, mas uma fotografia na qual se miram dois sapatos gastos, sujos de lama. E se nas orelhas, quartas capas e prefácio dos dois volumes de contos, Ruffato contava com palavras que inseriam seu nome no campo ao passo que estabeleciam relações bastante fecundas para sua movimentação já que proferidas por autores que de algum modo articulavam-se em torno de uma série literária particular, no romance essa estratégia é diversificada. Assinada por Fanny Abramovich, a orelha do livro aponta uma espécie de estranhamento causado pelo primeiro romance do autor de Cataguases:

Não sei se li um romance ou novela, se contos, registros ou espantos... Sei que me joguei voraz pelos setenta flashes, takes, zoons avançando sobre a sufocante pauliceia. Montagem dum painel assustadiço e movente de personagens apressados em desviar seus olhares. Ávida, atônita.

O julgamento da autora acerca de *eles eram muitos cavalos* deve ser lido em duplo movimento. Primeiro, é preciso tentar entender o que poderia ter motivado esse texto, essa autora. Depois, compreender o que está posto em questão no próprio texto de divulgação. Para iniciarmos tal tarefa, uma análise sobre a posição de Luiz Ruffato no campo literário no momento de publicação de seu primeiro romance é necessária.

Escritora infanto-juvenil e atriz, Abramovich não parece uma autora com quem Ruffato deseje estar relacionado no que diz respeito à série literária que ambos representariam. A escolha de um nome que não desperta interesse imediato do campo para a obra, como inversamente ocorre quando um agente de destaque recomenda um

novo produtor, pode apontar para uma consciência sobre a posição que o autor vai ocupando no campo. Se nos primeiros dois livros foi necessária ao escritor mineiro a recomendação de outros autores, agora, com o nome de alguma forma já situado, é possível deixar de lado o conselho, porque o autor já é mais ou menos reconhecido pelos demais agentes.

Caso tal interpretação seja válida, o que se deve destacar do texto de Abramovich é o próprio texto, ou melhor, a leitura que ele de alguma forma aponta para o primeiro romance de Luiz Ruffato. Para isso, é preciso retomar alguns termos trazidos pela autora ao comentar o impacto decorrido do primeiro contato com *eles eram muitos cavalos*. A frase que inicia a orelha do livro já é significativa: “Não sei se li um romance ou novela, se contos, registros ou espantos...”; é pela chave, portanto, da classificação que o livro começa a ser situado, como se a radicalidade formal nele encontrada impossibilitasse qualquer relação entre o livro e os gêneros literários existentes. Somem-se a isso alguns termos como “flashes”, “zoons” “takes”, todos elencados para caracterizar a formação da narrativa enquanto “painel assustadiço”, o que pode ser relacionado à instalação que Ruffato afirma ser o gatilho para a imaginação de seu terceiro livro. Além disso, o uso de termos do audiovisual a fim de tentar caracterizar os procedimentos literários ali presentes aponta para uma fluidez da própria literatura enquanto discurso contemporâneo, para o qual a noção de gênero e as fronteiras entre as artes abolem-se.

Essa possível leitura sobre o romance construída por Fanny Abramovich pode encontrar eco na ideia de “porosidade” intrínseca às experiências artísticas da atualidade, como aponta Florencia Garramuño (2014). Segundo a ensaísta argentina, um sem número de “práticas estéticas contemporâneas” tem explorado uma

estendida porosidade de fronteiras entre territórios, regiões, campos e disciplinas na produção de diversos modos de não pertencimento. A articulação de textos com correios eletrônicos, blogs, fotografias, desenhos, discursos antropológicos, imagens, vídeos, documentários, autobiografias interrompidas e fragmentárias – entre muitas outras variáveis – cifra nessa heterogeneidade uma vontade de imbricar as práticas literárias e artísticas na convivência com a experiência contemporânea. Para essas práticas uma leitura estritamente disciplinada ou disciplinaria parece captar um pouco do evento ou acontecimento, já que a crise da especificidade artística coloca em questão toda definição exclusivamente formalista da estética (GARRAMUÑO, 2014, p. 99).

O ponto central estaria na “imbricação” que caracteriza a arte contemporânea, processo para o qual colagem, apropriação, montagem e fragmentação tornam-se

capitais. Nesse ponto, gêneros ou categorias são variações, e a configuração estética é garantida pela expansão dos procedimentos que tentam fazer com que arte imiscua-se das práticas e experiências que vivificam o tempo.

É interessante, aqui, em vistas de compreender como o primeiro romance de Luiz Ruffato chega ao campo literário, pôr em diálogo o pensamento de Garramuño com a própria definição de *eles eram muitos cavalos* dada por seu autor. Em entrevista a Christian Grunnagel e Doris Wieser (2015), o mineiro comenta o repertório literário adquirido a partir da leitura de uma gama variada de escritores que resultou na construção do romance de 2001. Segundo ele, as indagações inerentes a seu trabalho artístico sempre tiveram na forma o ponto principal:

Minha questão nunca foi ‘o que?’, mas ‘como?’, a forma é que para mim era fundamental. Quem me deu a solução para esse problema foi Machado de Assis. Ele me deu a seguinte associação: no livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* ele faz um romance que, do ponto de vista formal, é revolucionário. Muitos críticos de Machado de Assis discutem a questão do conteúdo, mas não discutem a questão formal. E ele é um escritor muito bondoso: ele diz de onde vem, quem são os autores com quem ele dialoga. Então eu fui simplesmente procurar os autores com quem ele dialoga: Xavier de Maistre, Sterne, Almeida Garrett. Machado de Assis me deu os caminhos, então eu fiz o caminho contrário, eu fui buscar esses autores e então fiz o caminho de volta. E tal caminho de volta é muito interessante porque o Machado de Assis termina ainda no século XIX, e naquele mesmo caminho que ele abriu, vieram outros autores. Veio o tom da poesia da virada do século XIX para o século XX de vanguarda, veio o Joyce, o Faulkner; mais à frente, no Brasil, veio ainda o movimento modernista. Dessa forma, essa estratégia de narrativa não é uma coisa gratuita, não é uma coisa fortuita. Ela tem a ver exatamente com essa perspectiva de tentar elaborar uma forma que desse conta do conteúdo que eu queria discutir. *Eles eram muitos cavalos* era inicialmente para mim um mero exercício formal; eu vejo esse livro mais como uma instalação literária, um laboratório, do que como um romance em si (RUFFATO, 2015, p. 387).

Elencando por acumulação os escritores que de algum modo apontariam caminhos para uma revolução formal, Ruffato salvaguarda a própria obra dando a ela uma espécie de anteparo literário que coloca o livro no campo ao mesmo tempo que induz para ele uma leitura possível – e desejada. Ao listar autores revolucionários como leituras que proporcionaram seu primeiro romance, o mineiro associaria sua imagem a uma série literária específica, de renovação formal, que de uma forma ou de outra referenda a ficção exercida em seu terceiro livro.

Não deixa de ser interessante, nesse ponto, confrontar os autores escolhidos por Ruffato para explicar *eles eram muitos cavalos* com aqueles que participam de alguma maneira de sua inserção no campo literário brasileiro bem como as séries com que o

escritor vai dialogando. Há uma mudança bastante clara no que diz respeito aos nomes com os quais o mineiro situa-se indicando o repertório literário que possui e que se faz presente em sua ficção. Machado de Assis, Willian Faulkner, James Joyce, são escritores de um peso imenso na “república mundial das letras”, para lembrar Pascale Casanova (2002). Assim, a escolha desses nomes projetaria alcance maior à ficção de Ruffato do que a rede de relações formada em torno de suas primeiras obras e os referendos de ficcionistas brasileiros vinculados à década de 1970.

Ainda que a série literária à qual o mineiro se associa bem como os procedimentos que aponta ter em mãos para construir sua literatura neste momento aproximem-se da que ele se filia no posicionamento de seus dois primeiros livros, é preciso assinalar agora uma centralidade maior para a discussão formal sob a égide da revolução, questão cuja natureza salientaria outro aspecto desse processo de colocação de *eles eram muitos cavalos* no campo. Desde a forma como “ruína”, passando pela ideia de um romance como “laboratório” de experimentações várias até chegar ao conceito de “instalação literária”, Ruffato parece indicar o caminho da abolição de fronteiras, da mescla de gêneros, da “porosidade”, recuperando Garramuño.

A terminologia adotada pelo autor com o intuito de definir seu primeiro romance estabeleceria, assim, diálogo profícuo não só com uma série literária caracterizada pela revolução formal mas também com o pensamento sobre a arte contemporânea, erigindo novas pontes, novas redes de relações para colocar sua obra. Aqui, entretanto, torna-se mais uma vez capital sopesar a trajetória do escritor na configuração de seu discurso acerca da própria literatura. Tanto o depoimento “Até aqui, tudo bem!” quanto a entrevista a Christian Grönnagel e Doris Wieser datam de anos após a publicação de *eles eram muitos cavalos*, quando o autor já ocupa uma posição de destaque no campo muito em virtude da aceitação de seu primeiro romance. Dessa forma, a nova rede anteriormente explicitada deve ser analisada sob a ótica também dos posicionamentos do escritor mineiro em face das posições que ele vai ocupando no campo. Com isso, podemos entender as matrizes das relações que ele vai estabelecendo e as possibilidades que elas lhe oferecem.

3.3.2 – Capital e crédito

eles eram muitos cavalos é a obra mais bem sucedida de Luiz Ruffato; seu sucesso, talvez, seja impossível de se repetir nos termos de alcance crítico e de

público²⁶; nem o projeto *Inferno provisório*, lançado a partir de 2005, tampouco as demais publicações do autor tiveram êxito sequer próximo ao obtido pelo livro de 2001. Se já possuía alguma autonomia para transitar no campo a partir da publicação – e aceitação – de seus dois primeiros livros, com a repercussão do primeiro romance Ruffato marca indubitavelmente seu nome na literatura brasileira contemporânea, dado o prestígio alcançado pela obra.

O terceiro livro do escritor mineiro é lançado em Setembro de 2001; nesse mesmo ano, vence os prêmios APCA e Machado de Assis. Em Dezembro, o autor é eleito “personagem do ano” na literatura pelo jornal *O Globo*; capa do *Segundo Caderno* do jornal no dia 24 de Dezembro, ele é caracterizado como “ousado, realista e sonhador”, e seu romance, conforme Cecília Costa, como relato “inovador, inesperado, corajoso” que cria “espanto e perplexidade” (COSTA, 2001, p. 1). Além disso, espocam estudos sobre o romance – teses, dissertações, e até um livro com ensaios única e exclusivamente voltados para a obra, organizado por Marguerite Itamar Harrison (2007) –, uma adaptação para o teatro e traduções para países europeus e latino-americanos que não só atestam sua grande repercussão como oferecem maior terreno para a movimentação do autor.

Pascale Casanova, analisando as negociações acerca do valor no “espaço literário mundial” (uma moeda sobretudo controlada por um padrão europeu de escolhas, mas que não se posta imune a revoluções), abrange duas esferas de atuação das obras (dos escritores mais propriamente) na busca pela aceitação. Inicialmente, procura-se adquirir o reconhecimento entre pares, ou seja, uma característica a ser salientada como posse da obra, mas que se faz presente em outros trabalhos artísticos de reconhecido valor; nesse processo, em que se envolve o peso simbólico de uma língua com a tradição literária, bem como a força de determinada literatura com certos padrões estabelecidos, afirma-se o que a ensaísta francesa chama de “capital literário”, que pode ser definido simultaneamente como

o que se tenta adquirir e o que se reconhece como condição necessária e suficiente para entrar no jogo literário mundial; permite medir as práticas literárias pelo padrão de uma norma reconhecida como legítima por todos. [Esse capital] Só existe tão bem, em sua própria imaterialidade, porque exerce, para todos os que estão no jogo (...) efeitos objetivamente mensuráveis que perpetuam a crença (CASANOVA, 2002, p. 32-33).

²⁶ Em 2013, a Companhia das Letras lançou a 11ª edição do romance.

Nessa “bolsa de valores literários”, o “capital” é uma posse perseguida, já que não representa pura e simplesmente o valor de uma obra ou de um nome no campo, mas, e talvez principalmente, a possibilidade de que esse nome possa circular livremente pelos espaços de legitimação e, especificamente, tenha autonomia para não só transitar, como arriscar novos passos, agora de alguma forma credenciados pela “bagagem” que dá suporte à nova experiência. A essa possibilidade, Casanova nomeia “crédito literário”, ressaltando que ele surge apenas, quando um escritor torna-se uma espécie de marca,

quando seu nome se torna um valor no mercado literário, ou seja, quando se acredita que o que faz tem valor literário, quando é consagrado escritor, então ‘dão-lhe crédito’: o crédito (...) é o poder e o valor outorgados a um escritor, uma instância, a um lugar ou a um ‘nome’, em virtude da crença que lhe concedem; é o que ele julga ter, o que se acredita que tenha e o poder que, acreditando nisso, se lhe credita (CASANOVA, 2002, p. 32).

Assim, as duas instâncias caminham juntas: o “capital literário” dá ao autor o “crédito” para atuar de forma decisiva, para delimitar seus próprios caminhos. No caso específico de Ruffato, é possível dizer que *eles eram muitos cavalos*, por sua aceitação, representaria o capital literário aventado por Casanova, dando ao autor de Cataguases crédito para impor novas ideias no campo – o projeto *Inferno provisório* em particular. Antes, contudo, de analisar como o escritor fará uso do nome que adquire com o livro de 2001, é preciso ler como ele constitui capital; no caso, como seu primeiro romance lhe oferece possibilidades maiores de atuação, o que está ligado de forma intrínseca à extremamente positiva recepção do livro e as novas redes de relações estabelecidas pelo autor.

eles eram muitos cavalos inicia-se delimitando seu objetivo; um propósito claro, ainda que complexo: narrar um dia na cidade de São Paulo. Essa finalidade vem expressada já na introdução da narrativa:

1. Cabeçalho

São Paulo, 9 de maio de 2000.

Terça-feira.

2. O tempo

Hoje, na capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado (RUFFATO, 2001, p. 11).

A delimitação temporal presente nas primeiras páginas, entretanto, não compreende uma narrativa fechada; pelo contrário. O cronotopo com que trabalha o autor intensifica a percepção da cidade enquanto espaço multifacetado, no qual o tempo parece acumular-se nas relações conflituosas, apreensões e medos diários, coadunados com a própria forma do romance. Contendo 69 fragmentos, o texto traz uma série de personagens, envolvidos normalmente em situações de opressão, sem que apresentem entre si nenhuma ligação a não ser o fato de tentarem sobreviver à própria metrópole, que não aparece necessariamente como protagonista do romance, conforme aponta o autor; na verdade, São Paulo é uma espécie de espectro a solapar as personagens e a narrativa é de fato protagonizada pela vida na metrópole, como lembra Andrea Saad Hossne²⁷:

O enredo, portanto, não trata da vida da cidade, mas da vida na cidade. É assim que, mais do que espaço, mais do que personagem, mais do que tema, a cidade é antes de tudo as relações que nela se estabelecem: a sociabilidade na cidade é a história mesma que se conta no livro (HOSSNE, 2007, p. 35-36).

Essa sociabilidade aventada por Hossne, no entanto, é em tudo precária. Em quase todos os pontos do livro o que persiste é uma espécie de asfixia imposta pelo espaço, como se as personagens ali inseridas vivessem sob o domínio da opressão materializada pela violência, medo, desesperança. Esses traços ampliam-se, porém, pela forma com que o autor dá corpo à narrativa. Os fragmentos, compostos como enredos autônomos, ilustram um sem número de procedimentos, colagem de textos não-literários como orações, santinhos, cardápios, narrativas quebradas pela pontuação expressiva, variações de fonte tipográfica, alternância de foco narrativo, tudo para dar conta, ou tentar dar conta, de um dia na maior cidade brasileira e o impacto de sua vida nos habitantes. Um trecho do fragmento de número 34, intitulado “Aquela mulher”, pode nos servir como exemplo de alguns desses procedimentos:

aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do morumbi
ignorando ao relento se ratos ou baratas ignorando se chuva ou sol escorrem
pela guia ignorando sapatos tênis havainas polícia ignorando
aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do Morumbi
não era assim

²⁷ O artigo de Hossne também se encontra inserido na já citada coletânea de estudos sobre o romance *eles eram muitos cavalos* organizada por Marguerite Itamar Harrison. Ver: HOSSNE, Andrea Saad. “Degradção 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: Editora Horizonte, 2007; p. 18-42.

não
não era
:
virou assim um dia, deu horário, a filha de onze anos não chegou da escola
(RUFFATO, 2001, p. 70-71).

A ausência de pontuação em boa parte do fragmento salientaria a confusão emocional da mulher referida no título, mãe que percorre as ruas da capital paulista procurando em vão pela filha desaparecida; some-se ainda a repetição do trecho inicial que reforça o labirinto em que se vê presa a personagem – labirinto interno, dado seu estado emocional precário, e externo, a cidade de São Paulo que a oprime e, por fim, a consome (“e em paraisópolis não apareceu mais nunca” [RUFFATO, 2001, p. 71]) e o espaço da página para pontuar a quebra de uma mesma frase como se fossem versos, dando cada vez maior peso à informação contida no vocábulo.

Todos esses procedimentos estão a serviço de um programa estético-político: denunciar a opressão do espaço, da metrópole, com o auxílio de uma forma que capture a complexidade das relações urbanas. Assim, a forma do romance potencializa a própria precariedade da vida em São Paulo bem como a tentativa de expressão de seus habitantes, que não compreendem o espaço onde vivem nem dele têm como escapar. Para esse intuito, a fragmentação tem papel fundamental, pois evidencia a impossibilidade de apreender o espaço enquanto totalidade ao passo que explora a descontinuidade das vidas ali inseridas, invariavelmente subjugadas pelo medo, pela violência, incapazes de formar laços com a metrópole.

Apesar de a fragmentação ser a base do romance, é possível notar que há certa cronologia no curso dos 69 fragmentos que formam a obra. Se no início temos informações sobre a data, o tempo pela manhã, o santo referente a 09 de Maio, no restante do livro as narrativas acompanham o curso do dia; assim, no fragmento 27, “O evangelista”, o pastor tem um mal súbito “abafando a sinfonia da tarde” (RUFFATO, 2001, p. 59), enquanto no último trecho do livro um casal sussurra na madrugada se devem ou não conferir os sons que vêm do lado de fora da casa (“Melhor dormir... Vai... vira pro canto...” [RUFFATO, 2001, p. 150]), apreensão representada pela fonte tipográfica utilizada, de tamanho menor do que o convencionalmente aplicado no restante do romance. Essa aparente contradição coloca o livro em tensão entre uma narrativa que quer abranger uma totalidade (afinal a cidade de São Paulo é um espaço, mesmo enorme, específico, e o período é também delimitado), mas que parece pressupor a impossibilidade de apreendê-la. Nesse aspecto resida talvez o maior

impacto suscitado por *eles eram muitos cavalos* enquanto romance, qual seja, a problematização da forma romanesca que com ele se instala.

Para a mesma Andrea Saad Hossne, a construção em fragmentos é necessária aos propósitos do livro, pelo fato de a narrativa constituir-se como reflexão acerca da sociedade brasileira no início do século XXI. Segundo ela, por tratar a “degradação urbana” como tema, Ruffato tem de pôr em prática certo “procedimento de acumulação”, que implicaria “numa formalização problemática (...) do ponto de vista, do foco narrativo, da figura mesma do narrador em prosa” (HOSSNE, 2007, p. 19); devido a esses aspectos, *eles eram muitos cavalos* remeteria “ao romance parecendo mesmo sua ruína” (*idem*, p. 39).

É interessante observarmos não só as reflexões que a obra desperta, mas os códigos que estas levantam, o repertório crítico nelas envolvido e as relações que se podem erigir das mesmas no discurso do autor. A problemática acerca do livro enquanto exemplar do gênero romance – relembremos – já está posta no texto de apresentação escrito por Fanny Abramovich e o será também pelo escritor como importante característica de seu trabalho, traço mais bem explicitado na classificação de *eles eram muitos cavalos* como uma “instalação literária”, o que também remeteria à origem da imaginação da obra de 2001, a instalação “Ritos de passagem”, de Roberto Evangelista.

Além disso, a “ruína”, apontada por Hossne como base da narrativa, também se encontra nas reflexões que Ruffato realiza sobre sua terceira publicação com aparentemente o mesmo direcionamento: apontar para fragmentação do romance, a porosidade do gênero como ali está praticada, a impossibilidade de delimitá-lo em uma categoria apenas. Esse diálogo efetivo entre o pensamento contemporâneo sobre arte e os posicionamentos do autor é, desse modo, praticado esteticamente nas páginas de *eles eram muitos cavalos* como também articulado no protocolo de leitura que guia sua colocação no campo, tornando-se parte importante do capital literário com o qual o autor constitui suas movimentações.

A problematização da forma romanesca garante-se, entretanto, pelo cabedal de procedimentos instituído na construção de *eles eram muitos cavalos* sobre o qual podemos realizar uma análise justamente por sua importância na configuração das novas relações cultivadas por Ruffato com seu terceiro livro. É o caso, por exemplo, da colagem de textos não-literários na narrativa. Em artigo intitulado “Da impossibilidade de narrar”, cujo título aponta para o diálogo com o já clássico ensaio “Posição do

narrador no romance contemporâneo”, de Theodor W. Adorno²⁸ – texto caro aos estudos literários, Ruffato explora desta forma o processo de composição do romance:

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 compõem 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 (RUFFATO, 2012, p. 33-34).

A fragmentação é instituída pelo olhar que formula a narrativa, nascido de um acúmulo de experiências e recolhimentos de materiais que se transmutam em visão sobre o tema e modulação estética; assim, o autor, assumindo para si o procedimento do colecionador ou arquivista, atribui novos sentidos aos objetos que lhe oferece a cidade, apropria-se dos materiais que a metrópole disponibiliza a fim de, como um “locatário da cultura” conforme Bourriaud (2009), fazer surgir uma forma que consiga elaborar esteticamente a própria urbanidade de São Paulo.

Essa visão sobre a forma romanesca é ratificada pelo autor como característica fundamental do livro em chaves muito parecidas com as quais a crítica formula sua apreciação da obra. Flávio Carneiro (2005), por exemplo, atesta a importância da colagem para a composição da narrativa, analisando que o fragmento (“miniconto”, segundo o ensaísta) muitas vezes é

apenas um recorte de jornal, que, colocado ali, no romance, adquire – pela mudança do contexto original – a polissemia característica do texto literário, perdendo parte do seu valor de ‘uso’ e transformando-se, então, em signo estético, aberto à intervenção do leitor na criação de possíveis significados (CARNEIRO, 2005, p. 71).

O reaproveitamento de textos não-literários em meio à fragmentação que compõe *eles eram muitos cavalos* é também destacado como mérito do escritor mineiro

²⁸ Refletindo sobre a literatura do pós-guerra, Adorno argumenta que a posição do narrador definir-se-ia por um paradoxo, já que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exige a narração” (ADORNO, 2003, p. 55); assim, a “impossibilidade de narrar” marcaria de algum modo o romance contemporâneo. Ver: ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 55-63.

por Karl Erich Schøllhammer, que ratifica a ideia de uma nova gramática narrativa a partir dos usos e desusos do real para a construção dos fragmentos; assim, os textos da cidade fazem o urbano incluir-se na ficção

seja na transcrição de ‘santinhos’ de Santo Expedito, recomendações para pedidos, conselhos para preservação de casamentos, um cardápio, uma carta, listas de empregos ou dos títulos de livros numa estante, a lista de dez CDs, anúncios de contato amoroso, anúncios de garotas de programa, ou na enumeração dos objetos de uma copa. Esses fragmentos possuem uma natureza ambígua por serem signos da cidade incluídos entre os signos da ficção, obtendo-se, assim, uma concretude objetiva, articulados como objetos de uma bricolagem textual, ‘coisas’ coletadas na rua, índices referenciais da cidade que participam da montagem do texto com o poder de arraigar ou indexar o texto no real (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 82-83).

As considerações acerca da colagem de textos encontrados na cidade, fragmentos do espaço urbano por assim dizer, a apropriação desses signos, inserção dos objetos “num novo enredo” (BOURRIAUD, 2009, p. 22), para transformar em narrativa o caos da metrópole, procedimento completado pela característica fragmentária da própria narração, transformam-se em elogio comum a *eles eram muitos cavalos*. Para nossos propósitos, entretanto, é preciso destacar não só a identificação desses procedimentos pela crítica como fundamentais para a construção romanesca, mas como eles se fazem presentes no próprio discurso do autor acerca de seu trabalho ficcional.

Vimos já em relação à classificação do livro enquanto romance bem como na “ruína” como adjetivo para caracterizar a forma fragmentária de *eles eram muitos cavalos* que o discurso de Ruffato aproxima-se, dialoga, com os juízos da crítica, com a leitura contemporânea da arte. Não há grandes diferenças no que diz respeito ao destaque dos procedimentos colocados em prática, por exemplo, na apropriação dos textos da cidade por meio de colagens que constroem a narrativa fazendo com que o romance de alguma forma imiscua-se do espaço urbano, seus objetos. Ressaltar a apropriação no processo de composição do livro, afirmar a importância desses textos que, redimensionados, ganharão novas possibilidades semânticas como parte constitutiva de *eles eram muitos cavalos*, é reforçar uma rede de relações entre a obra e o repertório contemporâneo, garantindo para seu trabalho ficcional características importantes para a leitura da arte.

Se, como aponta Pierre Bourdieu, o “valor da obra de arte” é produzido pelo “campo de produção enquanto universo de crença” (1996, p. 259; grifos no original), dialogar com esse campo de produção, assumir para si procedimentos que lhe são caros,

pode representar a intenção de posicionar a própria obra sob as chaves colocadas pelo campo para analisar – e legitimar – a arte; com isso, fortalecem-se relações que não só impõem maior peso ao livro em questão como permitem ainda maior autonomia para que o autor transite por esse mesmo espaço.

Sob tal aspecto, podemos dizer que *eles eram muitos cavalos*, pela recepção por ele obtida, consolida um capital literário importante para seu autor, e, ao mesmo tempo, transforma-se em crédito para suas futuras movimentações. Tal crédito, entretanto, é muito específico e está condicionado pela maneira como o livro de 2001 é lido e com a qual o autor estabelece relação profícua. Assim, a questão pode ser ampliada levando-se em conta os efeitos do mesmo para o posicionamento e formulação da autoimagem com que o escritor transita.

3.3.3 – Novos traços para uma autoimagem

Na análise sobre as movimentações de Luiz Ruffato no campo literário vimos que o autor insere-se nesse espaço sob uma rede de relações específica que, com o tempo e as novas posições que vai ocupando, vai ganhando novos contornos. Se inicialmente o escritor aproxima-se da série literária social e de ousadia formal firmada pelo diálogo entre suas obras e certos autores relacionados à literatura brasileira da década de 1970, posteriormente há novas relações instauradas, como o diálogo com o rol de autores “revolucionários” da literatura mundial, “aceleradores temporais” para utilizar expressão de Pascale Casanova, bem como a proximidade com a leitura contemporânea da arte.

Dos variados procedimentos que Ruffato institui para compor o romance aquele que talvez chame mais a atenção da crítica, que lê e referenda o romance do mineiro como livro de grande valor, é a colocação de duas páginas em negro quase no epílogo da narrativa²⁹. Andrea Saad Hossne, por exemplo, afirma que as páginas parecem “indicar a noite e o breu dos tempos sombrios” (HOSSNE, 2007, p. 33); na mesma linha, Marguerie Itamar Harrison ressalta a possibilidade de esse recurso representar “o hiperfraturamento urbano e a fragmentação” (HARRISON, 2007, p. 13).

Se examinarmos o próprio discurso de Ruffato acerca do romance, mostrar-se-á que a narrativa de *eles eram muitos cavalos* elabora esteticamente a cidade de São Paulo, sua sociabilidade, a particularidade dos códigos urbanos. Sendo assim, as

²⁹ Na primeira edição, da Boitempo, trata-se das páginas 147 e 148, respectivamente.

referidas páginas quase ao fim do livro podem de fato constituir-se como metáfora do acúmulo com que se caracteriza a vida na metrópole. Os retângulos negros, porém, não estão apenas a serviço da temática abordada pelo romance, mas também representam o diálogo que Ruffato estabelece com uma série literária particular, de revolução formal, já que o mesmo procedimento é utilizado, por exemplo, por Laurence Sterne em *A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy* (publicado entre 1759 e 1767)³⁰.

A atualização de um procedimento vindo de outro autor, em outro momento histórico, seria, aponta Bourriaud, como “inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes” (BOURRIAUD, 2009, p. 14); realocar as páginas em negro enquanto signos estéticos de sentido distinto do original equivaleria dessa maneira a

tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento. Aprender a usar as formas (...) é, em primeiro lugar, saber *tomar posse* delas e habitá-las (BOURRIAUD, 2009, p. 14; grifos no original).

De posse do procedimento adotado por Sterne, porém, Ruffato não só redimensiona as páginas em negro, mas confirma sua aproximação com a série literária que o próprio escritor mineiro lista como a de precursores de uma revolução formal, de problematização do romance tradicional. Assim, a revitalização desse procedimento específico pode apontar para a maneira com que o autor deseja ser lido; um escritor tão próximo de uma série particular quanto ciente dos repertórios literários referendados pelo campo de produção.

Com essas relações, construídas tanto esteticamente quanto nas entrevistas e depoimentos, o autor vai moldando a autoimagem com que se coloca no campo. Essa autoimagem tem um sem número de camadas constituídas por suas tomadas de posição e pelas redes de relações que se vão estabelecendo em sua trajetória. Após *eles eram muitos cavalos*, as negociações de Ruffato no campo continuam, mas de uma posição com maior destaque e que lhe possibilita movimentos mais autônomos, como a colocação de um conjunto de livros situado pelo próprio autor como uma verdadeira obra de exceção no campo literário brasileiro: *o Inferno provisório*.

³⁰ Na edição brasileira, de 1984, o procedimento encontra-se nas páginas 73-74, quando o protagonista-narrador recorda a morte do padre Yorick, um amigo da família. Ver: STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 73-74.

4 – Capítulo 3: A elaboração do projeto

Se analisarmos a maneira com que Luiz Ruffato posiciona-se no campo literário, situando sua obra, veremos que o escritor parece não conseguir “renunciar” à pretensão de oferecer aos leitores uma leitura de sua própria ficção. Em verdade, podemos entender até que o mineiro procure colocar-se como um leitor ideal de seu trabalho artístico, indicando as intenções nela existentes, os procedimentos ali presentes, constituindo chaves através das quais deseja ser lido. Essa visão da obra, que chamamos de protocolo de leitura, traz subjacentes as redes de relações instituídas pelo escritor a fim de se movimentar, aproximações com séries literárias específicas, diálogos com repertórios inseridos no campo de produção, processos que se somam e vão formando uma autoimagem através da qual o autor institui seu nome no campo literário brasileiro atual.

O protocolo, no entanto, só pode ser estabelecido em virtude do próprio trânsito do autor, e, para isso, é sobremaneira importante a posição por ele ocupada no campo, ou melhor, as posições que ele vai assumindo no campo durante sua trajetória. Requer, portanto, atenção o capital literário que consegue angariar com a publicação de seus livros, valor que pode crescer ou decrescer dependendo de como cada obra é situada, e o crédito que o próprio campo lhe oferece, diligenciando ou não certas tomadas de posição, oferecendo caminhos mais ou menos específicos a fim de que lhe seja possível seguir movimentando-se, estabelecendo relações etc. No caso do escritor, vimos que suas conexões no campo vão se diversificando com o passar de suas publicações, relações que de algum modo mostram o grau crescente de autonomia com o qual pode se movimentar. Nesse sentido, é preciso relevar um posto de absoluto destaque ao romance *eles eram muitos cavalos*, de 2001; é este livro que abre de fato as portas do campo literário para o mineiro.

Sabendo que os próximos movimentos de Ruffato no campo literário incluem a publicação de seu projeto ficcional mais ambicioso, o *Inferno provisório*, reunião de cinco livros que contaria a história da segunda metade do século XX sob a perspectiva do trabalhador urbano brasileiro, podemos afirmar que as decisões tomadas pelo autor de 2001 em diante são possibilitadas por seu primeiro romance. E aqui não falamos apenas das tomadas de posição, mas nas próprias possibilidades econômicas abertas ao autor a partir desse ano, já que em 2003 o escritor abandona o jornalismo para se

dedicar exclusivamente à literatura, decisão que por si só aponta para a mudança possibilitada pela publicação e repercussão de *eles eram muitos cavalos*.

Uma frase talvez ilustre com acuidade as considerações acima desenvolvidas. Em entrevista que nos foi concedida via e-mail, Luciana Villas-Bôas, diretora editorial da carioca Record no início dos anos 2000, ratifica o peso do livro de 2001 para a contratação do mineiro pela editora: “Certamente, *eles eram muito cavalos* foi o livro que chamou minha atenção para o autor. Nunca antes ouvira falar dele. Fiquei muito impressionada com a estreia de Ruffato”. O equívoco em relação à estreia do autor diz muito sobre a força de seu nome antes e depois de *eles eram muitos cavalos* no campo, fazendo com que seja possível a leitura acerca da importância dessa obra para as futuras tomadas de posição do escritor.

Apesar, porém, de *o Inferno provisório* estar diretamente ligado à mudança no patamar ocupado por Ruffato no campo após o livro de 2001, analisando certas declarações ainda à época do lançamento de seus dois primeiros livros de contos, podemos perceber a existência de ao menos um desejo pela configuração de um projeto de maior ambição. Essas declarações, que ilustram as mudanças sofridas pelo próprio projeto até o início de sua publicação, em 2005, podem ser lidas em diálogo com as posições ocupadas pelo mineiro no campo e as relações por ele desenvolvidas para que sua maior obra venha a público.

4.1 – Os começos do *Inferno provisório*, 1996-2001

Quando inicia a investigação acerca do ponto de vista de Gustave Flaubert, “enquanto *vista tomada a partir de um ponto* do espaço artístico” (BOURDIEU, 1996, p. 107; grifo no original), Pierre Bourdieu esmiúça a necessidade de a mesma partir da própria configuração do campo no qual o autor se situa, pois

só se pode adotar o ponto de vista do autor (ou de qualquer outro agente), e compreendê-lo – mas com uma compreensão muito diferente daquela que possui, na prática, aquele que ocupa realmente o ponto considerado –, com a condição de reaprender a situação do autor no espaço das posições constitutivas do campo literário: é essa posição que, com base na homologia estrutural entre os dois espaços, está no princípio das ‘escolhas’ que esse autor opera em um espaço de tomadas de posição artísticas (em matéria de conteúdo e de forma) definidas, também elas, pelas diferenças que as unem e as separam (BOURDIEU, 1996, p. 107-108).

No caso de Luiz Ruffato, como procuramos demonstrar, a compreensão das posições ocupadas pelo escritor mineiro no campo literário de que faz parte passa pela análise das redes de relações por ele formadas desde sua estreia profissional em 1998, e para as quais importam as séries literárias das quais o autor se aproxima bem como os procedimentos que dão forma a sua ficção, não apenas ligados às séries mas também ao repertório crítico com o qual dialoga por meio tanto de sua literatura quanto das entrevistas e depoimentos através dos quais situa sua obra. Essas redes fornecem camadas para uma autoimagem específica com que o autor transita no campo, construída conjuntamente pela incorporação de certos *habitus* que se desenvolvem na instituição da imagem de escritor trabalhador.

A análise dos lugares ocupados pelo autor mineiro no campo, que tentamos conduzir por meio de uma leitura tanto de suas movimentações quanto de suas obras, é fundamental para compreender o *Inferno provisório* enquanto tomada de posição e como a mesma é colocada nesse espaço, somada a uma série de posicionamentos do autor que reforçam a autoimagem por nós analisada e refazendo as várias redes de relações elaboradas ao longo de sua trajetória. O depoimento “Até aqui, tudo bem traz uma explicação sobre a imaginação do projeto bastante instigante para se pensar como Ruffato vai criando seu nome no campo:

Publicado *Eles eram muitos cavalos* encontrei-me num impasse: havia proposto uma reflexão sobre o ‘agora’, mas talvez necessitasse compreender antes ‘como chegamos onde estamos’. Então, comecei a elaborar o *Inferno provisório*, uma ‘saga’ projetada para cinco volumes (dos quais quatro já publicados, a saber: *Mamma, son tanto felice*, *O mundo inimigo*, *Vista parcial da noite* e *O livro das impossibilidades*), que tenta subsidiar essa inquietação, discutindo a formação e evolução da sociedade brasileira a partir da década de 1950, quando tem início a profunda mudança do nosso perfil socioeconômico, de um modelo agrário, conservador e semifeudal para uma urbanização desenfreada, desarticuladora e pós-industrial, e suas consequências na desagregação do indivíduo. Para tanto, uso da máxima de Caetano Veloso, que sintetiza bem as nossas agruras, ‘Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína’. Ou seja, pulamos a roça para a periferia decadente urbana sem escalas... (RUFFATO, 2011a, p. 4).

É preciso elencar três pontos que cremos ser fundamentais para a abordagem do trecho supracitado: a menção a *eles eram muitos cavalos* e a questão do impasse; a ideia de um projeto enquanto reflexão sócio-histórica; a “ruína” como signo explicativo do olhar desenvolvido pela ficção. Primeiramente, a referência ao romance de 2001 tenta estabelecer um diálogo entre essa obra e o projeto vindouro, posicionando *eles eram muitos cavalos* como etapa estética necessária para a construção de *Inferno provisório*

(veremos, posteriormente, que o autor refere-se com certa constância ao primeiro romance como um “pedágio formal”); tal aproximação, contudo, pode ser lida também em relação à posição ocupada pelo autor mineiro no campo, levando-se em conta que o terceiro livro possibilita a ele maior autonomia.

A ideia de uma grande obra enquanto reflexão sobre a formação sócio-histórica do país deve ser abordada sob dois pontos de interpretação, discutidos de modo mais amplo em páginas posteriores. De um lado, temos o que o projeto diz sobre o próprio escritor, ou melhor, sobre a maneira como ele se coloca no campo, e para a qual concorre significativamente a autoimagem por nós aqui estudada. Ao posicionar intenções tão particulares para uma obra cuja extensão já revela a ambição do projeto, Ruffato estaria aproximando-se de um perfil muito específico de escritor, o que colabora para instituição de sua autoimagem como autor engajado. Trata-se evidentemente da aproximação com a série literária social já divisada nas primeiras publicações no fim da década de 1990, mas há aqui certa inclinação a uma literatura de papel efetivamente histórico, ou de revisão da história, que ao mesmo tempo relacionaria o mineiro com grandes nomes da literatura mundial, como Balzac, por exemplo, movimento em verdade já adotado por Ruffato no diálogo com os “revolucionários” a partir da publicação de *eles eram muitos cavalos*.

Por fim, a referência à “ruína” como um adjetivo do olhar a ser construído literariamente sobre a história brasileira ao passo que retoma a “revolução formal” como série da qual *Inferno provisório* necessariamente deve se aproximar, recupera também as relações com o repertório crítico colocado para a leitura da arte na contemporaneidade, campo com o qual o escritor seguirá travando relações.

Todas as faces da colocação de *Inferno provisório* no campo literário, porém, só podem ser esmiuçadas se as posições que Ruffato vai ocupando nesse espaço são colocadas em discussão. Com isso, podemos atentar para o fato de que a ambição por um projeto maior aparece nas declarações do escritor já no final da década de 1990, e o estudo das modificações por que passa essa possível obra pode nos levar a uma análise mais completa de sua trajetória. É efetivamente nesse sentido que nos acompanha a ideia de “começos” para o projeto a ser publicado pelo escritor mineiro a partir de 2005, por acreditar que nesse conceito há um “significado ativo” como aponta Edward W. Said (1975):

As consistently as possible I use *beginnings* as having the more active meaning and *origin* the more passive one: thus ‘X is the origin of Y,’ while ‘The beginning A leads to B’ (SAID, 1975, p. 6; grifos no original)³¹.

Dialogando com Said podemos voltar às primeiras etapas da construção do *Inferno provisório*, ocorridas quando da publicação dos dois primeiros livros de contos, em 1998 e 2000. Voltar no tempo, desdobrar ainda mais *Histórias de remorsos e rancores* e *(os sobreviventes)*, revivendo-os na composição e colocação do projeto iniciado em meados da primeira década do século XXI é tentar entender como o conjunto de livros é inicialmente gestado. Sabemos que Ruffato apropriou-se das narrativas presentes nessas duas obras na construção dos livros que compõem o *Inferno provisório*, principalmente nos dois volumes que o iniciam: *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*, ambos publicados em 2005. Mas essa relação estabelece-se também nas declarações do autor no fim da década de 1990, e que aludem ao desejo de uma obra de maior fôlego na qual os contos já publicados exerceriam importante papel. Assim, examinando especialmente essas primeiras ambições pela composição de uma futura obra, podemos levantar discussões sobre seus posicionamentos no campo, tentando esmiuçar as condições que lhe possibilitam construir o projeto; em suma, de que forma é possível que o começo A leve ao ponto B.

4.1.1 – Planos e ambições

Normalmente, as declarações de Ruffato acerca do próprio trabalho são bastante fecundas a quem se interesse pelas construções intelectuais que caracterizam seus posicionamentos no campo literário, pois nelas há sempre falas que exploram as intenções por trás de sua literatura, de certa forma condicionando para quem leia ou ouça uma visão particular de sua obra, visão essa que guarda às incursões literárias de toda ordem uma espécie de correspondência, como se tudo ali fizesse parte de um projeto por ele capitaneado e intensamente elaborado. Essa correspondência de algum modo vai modulando a autoimagem com a qual o autor transita no campo literário brasileiro, caracterizada também pela exatidão dos passos, a planificação das ações, aspectos que se coadunam à concepção de um escritor trabalhador, cujas ambições são muito bem delineadas.

³¹ “Sempre que possível utilizo a noção de *começos* por ela dispor de um significado mais ativo e *origem* quando o sentido é mais passivo: assim, ‘X é a origem de Y’, enquanto ‘o começo A leva ao ponto B’” (tradução nossa).

Encontra-se nessa perspectiva a referência ao projeto *Inferno provisório* como uma espécie de catalisador de todas as obras anteriores publicadas pelo mineiro, como se ele houvesse se preparado durante todo o momento para escrever o conjunto de livros iniciado em 2005. Em entrevista ao *site* Livre Opinião, em dezembro de 2013, por exemplo, Ruffato articula desta forma os dois primeiros volumes de contos e seu primeiro romance ao *Inferno provisório*:

Para mim, escrever sobre São Paulo foi uma espécie de pedágio que eu queria pagar para poder compreender um pouco o lugar onde eu estava vivendo, além de exercer um exercício formal para escrever um projeto que era o meu projeto de vida literário, o ‘Inferno Provisório’. Eu já tinha claro esse projeto no ponto de vista do conteúdo, mas eu não sabia como executá-lo, então tive que escrever ‘Eles eram muitos cavalos’ para compreender que tipo de linguagem eu podia utilizar e só depois que o terminei e publiquei tive condições de realmente sentar e produzir o ‘Inferno Provisório’, que me demandou 15 anos. Escolhi escrever sobre a camada da classe média baixa porque sou dessa origem. Minha mãe foi lavadeira de roupas e meu pai foi pipoqueiro. Eu fui operário têxtil, logo em seguida torneiro mecânico e quando eu comecei a ler literatura brasileira com mais interesse descobri que essa camada baixa não estava sendo representada, então minha decisão foi no sentido político. Eu me dei como tarefa tentar representar a camada social baixa na literatura brasileira (RUFFATO, 2013b).

Ao unir a prática literária a momentos autobiográficos, Ruffato desenha bem sua autoimagem; trata-se de um escritor engajado esteticamente e politicamente, que elege um tema a ele caro e próximo, transformando-se assim numa espécie de emissor autorizado, dado o fato de sua ficção girar em torno de um contexto conhecido porque vivido; um escritor que sabe aonde vai e como quer ir, pois possui objetivos muito bem delimitados na literatura de que faz parte. Justamente por isso, cada passo de sua trajetória, cada tomada de posição, ilustra uma preocupação maior, mais abrangente, que culminará numa obra de vida, à qual todas as outras se submeteriam. Sob tal aspecto, é preciso também destacar a necessidade de o autor afirmar certa coerência na construção de seu trabalho artístico, como se não houvesse desvios no trajeto planejado, aspecto fundamental para a imagem de escritor que Ruffato constrói frente ao campo. Nesse ponto, *eles eram muitos cavalos*, a única de suas narrativas que não fala explicitamente do cotidiano infanto-juvenil do autor, seria um “pedágio formal”, cuja função principal seria o aprendizado necessário para construir o *Inferno provisório*, para cuja concretização fosse necessária intensa pesquisa estética, tentativas, reformulações.

Podemos ler de maneira mais abrangente as tomadas de posição de Ruffato e como elas colaboram para a construção de uma autoimagem com a qual o escritor situa-se, evidenciando certas características desse “projeto de vida literário”. Para isso, a

própria dimensão temporal do projeto, ou melhor, a questão em torno do tempo necessário para seu desenvolvimento se põe a nós como aspecto importante para reflexão. Conforme afirma Ruffato, o *Inferno provisório* é um projeto que lhe “demandou 15 anos”. A conta não é complexa: finalizado em 2011, o conjunto de livros apareceria pela primeira vez, portanto, em 1996, quando o escritor começa a rascunhar o que viria a ser, dois anos depois, *Histórias de remorsos e rancores*, sua primeira publicação de fato profissional. Analisando certas declarações do autor à época do lançamento de seus dois primeiros livros, podemos notar que há o desejo pela construção de uma obra mais abrangente. Inicialmente, tratar-se-ia o projeto de um conjunto de livros cujo tema seria os destinos dos trabalhadores urbanos no período da ditadura militar brasileira, uma narrativa que ao mesmo tempo reformularia a noção tradicional de romance. Em entrevista dada à época do lançamento de (*os sobreviventes*) a Rodrigo de Souza Leão, o escritor define assim a obra que deseja realizar:

As histórias que compõem os meus dois livros são longas porque assim exigiu a trama. E, na verdade, ambos os livros e mais alguns que ainda pretendo escrever, são uma única e mesma história: um romance, em mosaico, que tenta retratar a vida proletária sob a ditadura. No final, minha pretensão é publicar as histórias em alguns volumes (quantos? Não sei) sob o título geral de *Histórias de remorsos e rancores*, num que, se não existe, inaugura-se agora, chamado não romance, ou conto, ou novela, mas mosaico (RUFFATO, s/d).

A pretensão por uma obra maior também se faz presente na entrevista concedida pelo autor a Ângela Leite de Souza no prêmio Casa de las Américas, no qual o segundo livro do mineiro ganharia menção especial. Sobre uma possível “trilogia de Cataguases”, o autor explicita suas ambições a respeito de uma obra futura:

O próximo livro tem São Paulo como tema e se intitula *Eles eram muitos cavalos*. Foi um desafio que me impus – escrever algo em que Cataguases não fosse a referência, mas trata-se também de uma tomada de fôlego. Se meus personagens aparecem mais de uma vez nos livros é porque, na verdade, não são coletâneas de contos, mas um romance que ainda não terminei, que está sendo construído a cada livro. Imagino escrever mais uns dois volumes para que esteja pronto o romance. A estrutura que ele tem hoje é remontável: quando estiverem escritos os quatro livros, pretendo reestruturá-los para dar a unidade final.

Quando chegar esse momento, espero ter conseguido realizar meu projeto: descrever, através de Cataguases e daqueles personagens, a história do proletariado sob a ditadura militar, uma realidade já implícita nos primeiros livros. A ditadura estaria presente na alienação dessa classe, na maneira como foi usada em nome do crescimento econômico (RUFFATO, 2001a, p. 73).

No conjunto das declarações, alguns pontos chamam a atenção. Primeiramente, o desejo de os primeiros volumes de contos formarem uma obra de fôlego outro, um romance cuja “unidade final” representaria a história do proletariado brasileiro a partir de Cataguases, que pode nos guiar ao entendimento de que, quando entra de fato na literatura em 1998, Ruffato já tenha para si um plano a ser realizado, uma obra cujo intuito fundamental seria o de analisar a trajetória de uma classe social a partir de uma época de acelerado crescimento econômico (classe e tempo a ele muito caros, pois extremamente vinculados a sua biografia), interpretação que reforçaria a imagem de escritor consciente, cujos planos bem delimitados compreendem um projeto de vida a ser perseguido e construído.

Outro ponto a ser destacado, e que reforça a imagem de escritor planejado, é a própria colocação de *eles eram muitos cavalos* como transição entre os livros de contos e o trabalho vindouro. Tratando seu primeiro romance como uma “tomada de fôlego”, Ruffato apontaria de algum modo para a própria noção sobre os alcances de sua obra e as etapas que lhe seriam necessárias percorrer a fim de que seu maior projeto pudesse se concretizar.

Aceita a leitura da própria obra pelo escritor, poderíamos ligar diretamente as declarações dadas por ele no início de 2001 à publicação do primeiro volume da pentalogia em 2005, vendo na composição do projeto um processo constituído sem quaisquer desvios. Tal interpretação, porém, deixaria de lado as nuances da composição da obra, nuances que podem ser mais bem apreendidas se considerarmos as posições que Ruffato vai ocupando no campo e as mudanças mais ou menos significativas que se vão percebendo em seu discurso sobre a formatação do *Inferno provisório*.

4.1.2 – Por intermédio de Balzac

Reconhecendo que o *Inferno provisório* já existia ao menos em imaginação desde o fim dos anos 1990 para Ruffato, encontramos-nos em dúvida parecida à cultivada por Pierre Bourdieu em *As regras da arte*: “qual é a participação do cálculo consciente nas estratégias objetivas que a observação traz à luz?” (BOURDIEU, 1996, p. 306). Podemos tentar caminhos para obter a resposta ainda com o auxílio do sociólogo francês:

Basta ler os testemunhos literários, as correspondências, os diários íntimos e sobretudo, talvez, as tomadas de posição explícitas sobre o mundo literário enquanto tal (...) para convencer-se de que não há resposta simples e de que a lucidez, sempre parcial, é, mais uma vez, questão de posição e de trajetória no campo, e varia, portanto, segundo os agentes e segundo os momentos (BOURDIEU, 1996, p. 306).

Analisando as declarações dadas pelo escritor mineiro ainda no período anterior à publicação de *eles eram muitos cavalos* podemos perceber algumas variações no que diz respeito à imaginação do projeto que só se consolidaria em 2005, com o lançamento dos dois primeiros volumes de *Inferno provisório*. É como se o projeto fosse ganhando corpo, ainda que de maneira claudicante, o que pode apontar para o modo como o escritor vai tateando as possibilidades que lhe são oferecidas, modulando-as de acordo com a posição que ocupa no campo literário.

As entrevistas dadas pelo autor entre 2000 e 2001, por exemplo, possuem reflexões muito similares acerca da obra que se deseja construir: o projeto, em linhas gerais, narraria a história do proletariado no período ditatorial brasileiro, seria situado em Cataguases e formado por um número de volumes ainda impreciso. Diferença mais significativa apenas a tentativa de classificação dos livros: um “romance” na entrevista do início de 2001; “não romance” ou “mosaico”, na conversa registrada em 2000.

Se o autor parece titubear sobre como classificar o projeto desejado, entretanto, a dificuldade em fazê-lo requer atenção, pois pode indicar para o anseio específico de formar uma obra que questionasse o próprio gênero em que viesse a se inserir, pretensão que aponta para uma aproximação à série literária com que Ruffato dialogará mais especificamente após *eles eram muitos cavalos*, e cuja base está na revolução formal.

Tal aproximação aparece com ainda mais destaque já no fim de 2001, quando o autor é eleito personagem do ano na literatura pelo jornal *O Globo*. Nas declarações que fazem parte da reportagem de capa do *Segundo Caderno* assinada por Cecília Costa, o escritor parece ampliar um pouco mais o alcance de seu almejado projeto. As várias *Histórias de remorsos e rancores* concentrar-se-iam não mais apenas no período da ditadura militar, tentando traçar um “painel da vida operária em Cataguases”, projeto cuja inspiração deve-se a um autor em especial:

Estes dois livros são ambientados em Cataguases. Fazem parte de um projeto meu, o de fazer um painel da vida operária em Cataguases, através de vários livros, vários contos. Os personagens se repetem, como em Balzac, e vão continuar a se repetir nas histórias que tenho na cabeça. Ou seja, sei que ainda escreverei sobre eles (COSTA, 2001, p. 2).

A referência a Honoré de Balzac e seu ciclo épico de mais de oitenta livros classificado por seu autor como sendo uma “história e crítica da sociedade”, pode ser mais bem trabalhada se de alguma forma pudermos relacionar tomadas de posição de Ruffato às explicações do romancista francês acerca de sua obra. No prefácio à *Comédia humana* de 1842, Balzac define assim a intenção básica de sua obra:

O acaso é o maior romancista do mundo; para ser fecundo, basta estudá-lo. A sociedade francesa ia ser o historiador, eu nada mais seria do que seu secretário. Ao fazer o inventário dos vícios e das virtudes, ao reunir os principais fatos das paixões, ao pintar os caracteres, ao escolher os acontecimentos mais relevantes da sociedade, ao compor os tipos pela reunião dos traços de múltiplos caracteres homogêneos, poderia, talvez, alcançar escrever a história esquecida por tantos historiadores, a dos costumes (BALZAC, 2012, p. 89).

Não podemos nomear idênticos os projetos de um romancista do século XIX e de um romancista do século XXI. No entanto, é possível tentar entender o que significaria a aproximação entre um autor e outro. No já citado depoimento “Até aqui, tudo bem”, por exemplo, Ruffato afirma que pretendia através do *Inferno provisório* abordar

o entrecruzamento das experiências ‘de fora’ e ‘de dentro’ dos personagens o que me interessa. Importa-me estudar o impacto das mudanças objetivas (a troca do espaço amplo pela exiguidade, a economia de subsistência pelo salário, etc) na subjetividade das personagens. Erigir essa interpretação da História com as histórias, acompanhar a transformação do país pelos olhos de quem a realiza sem o saber, eis minha proposta (RUFFATO, 2011a, p. 4-5).

A ideia de analisar as mudanças da História na subjetividade das personagens poderia ser relacionada à “história dos costumes” balzaquiana, já que as experiências poderiam culminar numa visão outra sobre as formas sociais, uma “história esquecida pelos historiadores”. Escolher o romancista francês como precursor para um projeto de fôlego maior constitui-se, assim, como posicionamento interessante no próprio campo literário, pois aproxima a obra que virá de um grande e reconhecido trabalho artístico, chamando a atenção especialmente para o olhar crítico em relação à sociedade neles presente.

É preciso ressaltar, todavia, a modulação do próprio discurso de Luiz Ruffato sobre a obra, suas modificações mais notáveis. Em entrevista a Luciano Trigo no ano de lançamento do último volume da pentalogia, *Domingos sem deus* (2011), o escritor

mineiro define o *Inferno provisório* como uma mistura das literaturas de Balzac e William Faulkner:

O meu ideal seria uma mescla de Balzac e Faulkner. Por mais absurdo que possa parecer, esses dois autores, de épocas e culturas tão diferentes, caminharam na mesma direção. A grande diferença é que Balzac constrói um mundo urbano em ascensão e Faulkner um mundo rural em ruínas... Mas as preocupações de ambos são as mesmas... (RUFFATO, 2011c).

A presença de Faulkner ao lado de Balzac numa definição de *Inferno provisório* já com a obra totalmente publicada é significativa. Vimos que o autor estadunidense faz-se presente na aproximação que Ruffato traça entre a própria literatura e a série literária ligada à revolução formal, mormente após a publicação de *eles eram muitos cavalos*. Se Balzac representava a vinculação do projeto que ainda surgiria a uma ficção que aborda criticamente a história e a sociedade, o autor de *O som e a fúria* (1929) inclina esteticamente o *Inferno provisório* à inovação, por meio de procedimentos específicos como a fragmentação temporal e a variação de foco narrativo, por exemplo. Esse casamento de referências que seria encontrado na pentalogia constitui, assim, uma imagem interessante para a obra construída pelo autor mineiro, ao mesmo tempo reflexão histórica e revolução formal, um autêntico discurso estético-político que ajuda a moldar a imagem do escritor engajado, atento às demandas de seu tempo e às formas sociais sobre as quais deve discorrer.

Sob a perspectiva da posição ocupada por Ruffato no campo, porém, é preciso entender que as declarações sobre o projeto vão sendo modificadas ao passo que o nome do autor passa a ser mais conhecido e, por isso, sua movimentação pode ser um pouco mais autônoma. Assim, se comparados às declarações acerca da configuração de *Inferno provisório* com a obra já em processo de publicação, os posicionamentos anteriores a *eles eram muitos cavalos* são tímidos passos de um autor que ainda tenta se incluir num rol de destaque, anunciando um projeto que pode até vir a não se concretizar, dado o pouco conhecimento que o campo tem sobre o mineiro (ignorância ilustrada com precisão pela frase de Luciana Villas-Bôas anteriormente mencionada).

As ambições só podem vir a se materializar, portanto, caso o escritor tivesse trânsito mais facilitado, conseguisse impor suas posições em um lugar de maior destaque, o que passa a ocorrer após o romance de 2001.

4.2 – Um problema formal, 2002-2005

O lançamento de *eles eram muitos cavalos* modifica de modo definitivo o valor de Luiz Ruffato para o campo literário de que participa. O romance faz com que o mineiro seja reconhecido, tratado como autor de destaque, o que se pode comprovar de modo mais efetivo tanto pela repercussão crítica do livro, cercado de elogios e reflexões acerca de suas características constitutivas, quanto pelas próprias possibilidades profissionais usufruídas por seu produtor após a publicação. Em 2003, Ruffato abandona o cargo de secretário de redação do *Jornal da Tarde* a fim de se tornar um escritor profissional. A dedicação exclusiva à literatura confirma a mudança de *status* do nome do autor, possibilitada pelo livro de 2001. Ele mesmo relaciona *eles eram muitos cavalos* com a oportunidade de “viver de literatura”:

Com o relativo sucesso do romance, fui procurado, ainda em 2002, por Luciana Villas-Bôas, na época diretora editorial da Record, a quem ofereci um projeto chamado *Inferno Provisório*, composto por cinco volumes, que tentaria contar a história da brutal industrialização do Brasil a partir do ponto de vista dos trabalhadores urbanos. Eu não tinha ainda nada escrito e sequer sabia quando poderia entregar o primeiro livro, muito menos imaginava quando encerraria o ciclo (que acabou sendo publicado entre 2005 e 2011) (RUFFATO, 2013, p. 10).

O conhecimento do impacto causado por *eles eram muitos cavalos* nas letras brasileiras dá ao “relativo sucesso” a ele atribuído por seu criador sinais de (exagerada) modéstia. E a fala do escritor, quando este afirma que não teria “nada escrito” para entregar a sua (na época) nova editora, ainda que os objetivos de *Inferno provisório* estivessem já bem delineados e – lembremos – seu processo de composição datar de longa data, vide as entrevistas logo depois do lançamento de (*os sobreviventes*), que já faziam referência a um projeto literário maior, referem-se mais a uma espécie de anedotário que o escritor busca criar em torno de suas ações do que às negociações realizadas para a construção de seu projeto.

Relembremos que Ruffato diz estar numa situação de “impasse” antes da escrita de *eles eram muitos cavalos*, e, após esta, sentir-se pronto para narrar a história do proletariado brasileiro. O romance de 2001 seria, assim, um romance-laboratório, necessário como exercício formal que possibilitaria a configuração estética de *Inferno provisório*. Ser-nos-á necessário, portanto, questionar quais as características desse

impasse, por que retomar antigas obras, por que é possível, e só agora (2005) é possível, retomar um projeto iniciado, ao menos imaginado, em 1996.

Adotando a perspectiva que o escritor oferece sobre a própria literatura – perspectiva definitivamente ligada à autoimagem com a qual ele se coloca no campo –, concluiremos que o *Inferno provisório* esteve sempre presente e que *eles eram muitos cavalos* representa, então, um intervalo, ou, como o próprio autor diz, uma “tomada de fôlego”. Propriamente, no entanto, o primeiro romance nada tem de intervalo em sua trajetória. Maior sucesso do cataguasense, o livro de 2001 é antes o ponto alto para sua inserção no campo literário, um sucesso que lhe dá crédito para agir com maior autonomia e cerca seu trabalho de expectativas que podem de alguma forma condicionar seus movimentos. A filiação entre o primeiro romance e a pentalogia da forma como é trabalhada por Ruffato pode ser, entretanto, porta de entrada para estudarmos as relações entre o projeto vindouro e o crédito que o campo lhe oferece. No mesmo “Até aqui, tudo bem!”, o mineiro define assim a construção romanesca que se fez necessária para realizar o *Inferno provisório*:

O romance tradicional, tal como o conhecemos, nasce no Século XVIII como instrumento de descrição da realidade do ponto de vista de uma classe tradicional, a burguesia. Ou seja, o romance ideologicamente serve a uma visão de mundo específica. Como usar a forma sem triar o conteúdo? Ou, de outra maneira: qual a forma adequada de representar o ponto de vista da classe média baixa, do trabalhador urbano? Paralelamente ao aparecimento do romance tradicional burguês, surge o que chamo de antirromance, que espasmodicamente construiu uma tradição: Sterne, Xavuer de Maistre, Richardson, Dujardin, Machado de Assis, Joyce, Proust, Faulkner (...) Portanto, havia uma janela aberta... (RUFFATO, 2011a, p. 3-4).

O trecho mais uma vez aproxima o autor de uma série literária específica, ligada à revolução formal; esse movimento, todavia, só tem sentido, segundo o discurso do autor, como um processo constituído pela descoberta, por assim dizer, possibilitada por *eles eram muitos cavalos*, um exercício que lhe oferece base para a construção do *Inferno provisório*. Sabemos, porém, que a aproximação entre sua literatura e a revolução formal é somada ao diálogo estabelecido pelo livro e pelas declarações do autor com o repertório crítico contemporâneo, o que nos possibilita novas bases de análise.

Conforme analisamos no capítulo anterior, um dos aspectos mais notados pela crítica em *eles eram muitos cavalos* é a própria reformulação do gênero romanesco, haja vista que a fragmentação imposta para a construção da narrativa, somada a

procedimentos como a apropriação e a acumulação para (tentar) dar conta de um dia na cidade de São Paulo, erigem uma composição tão precária quanto significativa da impossibilidade de existirem classificações fixas para os gêneros literários, marca da porosidade – lembrando Garramuño – contemporânea. Cecília Almeida Salles, por exemplo, diz que o romance de 2001 estabelece diálogo com a já “longa tradição da ruptura dos gêneros literário” e, por isso, “escapa às classificações” (2007, p. 44); já Helder Macedo caracteriza *eles eram muitos cavalos* como um livro “que desafia qualquer categorização” (2007, p. 53)³². Trata-se, porém, não só de raciocínios próximos ao “romance ruinoso” de Andrea Saad Hossne, por exemplo, mas também da leitura com que o próprio escritor tenta inserir primeiramente *eles eram muitos cavalos*, pela chave da impossibilidade de classificação, como está destacado no texto de apresentação assinado por Fanny Abramovich. Assim, há um diálogo mais efetivo entre o romance e a crítica que o legitima, como o próprio Ruffato salienta em entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda e Ana Lúcia Matos quando discorre sobre o impacto causado pelo livro de 2001 na crítica:

Quando o livro saiu e foi entendido como romance, eu me senti à vontade para retomar o meu projeto. Foi um encontro meu com a recepção da obra. Então matei os dois primeiros livros, eles nunca mais vão ser publicados (RUFFATO, 2006a).

Se o projeto *Inferno provisório* só é possível após o “encontro” entre o autor e a recepção da obra, a construção do *Inferno provisório* como romance (um romance construído por narrativas independentes, um não-romance) pode ser entendida também como uma forma que o autor tem de jogar com as exigências do campo literário, os parâmetros críticos que este erige para a legitimação de seu trabalho ficcional. Sendo a obra de 2001 referendada pela capacidade de revitalizar um gênero literário específico, o projeto de 2005 apareceria com o mesmo propósito estético de ser um romance em moldes distintos do romance burguês, ainda que retome um projeto originalmente imaginado na composição dos dois primeiros livros.

Tem-se, então, um instigante jogo estético-político, pois a obra é imaginada em um momento da trajetória de seu produtor, mas se materializa de fato em outro momento, após este ser lido e referendado pela crítica a partir de outra de suas obras. Desse modo, *eles eram muitos cavalos* não é somente um laboratório no qual o escritor

³² Os artigos de Salles e Macedo estão incluídos na já referida coletânea de ensaios sobre o romance de Ruffato organizado por Marguerite Itamar Harrison.

experimente para solucionar um problema formal, como narrar a história do Brasil do ponto de vista do trabalhador urbano através de uma forma que traduziria a visão de mundo burguesa; a narrativa de 2001 é também um elo necessário entre a imaginação de *Inferno provisório* e a concretização de *Inferno provisório*, por ser este o romance em que Ruffato é, digamos, aceito pelo campo, com que seu nome é reconhecido como produtor de fato importante segundo condições particulares cuja base se encontra no terceiro livro do mineiro, na configuração estética de *eles eram muitos cavalos*.

Não se quer dizer, entretanto, que este seja um processo inteiramente consciente, ou seja, que o mineiro tenha escrito o romance de 2001 para legitimar sua obra posterior, mas que a colocação do projeto a partir de 2005, a maneira com que o autor situa *Inferno provisório* no campo por meio de entrevistas e depoimentos, seja devedora, em parte, do modo como a obra de quatro anos antes foi inserida nesse espaço que a classificação como “romance” (e a posterior problematização dessa mesma classificação) dada à pentalogia possa também se dever à leitura positiva da formulação romanesca exercida – e elogiada – em *eles eram muitos cavalos*.

Seguindo esse princípio, podemos tentar refletir sobre a ideia de transformar a junção dos contos anteriormente formadores dos dois primeiros livros e outras narrativas curtas em um romance. Para isso, necessitamos estudar como a obra chega a público em 2005.

4.2.1 – Possibilidades e impasses

Lido como romance cujas principais características são o experimentalismo da linguagem, a radicalidade formal, a problematização do discurso romanesco, *eles eram muitos cavalos* abre as portas do campo para Ruffato, mas as abre por um caminho específico, do qual o autor já se aproxima desde o início de sua trajetória, e que defenderá quando da publicação de *Inferno provisório*, qual seja, a aproximação entre sua ficção e série literária ligada à revolução formal, da qual William Faulkner é citado como exemplo pelo próprio escritor mineiro.

As expectativas geradas pelo primeiro romance de Ruffato oferecem-lhe possibilidades ainda não divisadas. Essas possibilidades, no entanto, se só aparecem pelo êxito incontestável de *eles eram muitos cavalos*, reservam ao autor atribuições ainda maiores no que diz respeito aos próximos passos. Luciana Villas-Bôas, por exemplo, afirma que esta era a expectativa da editora Record – e dela em particular,

como diretora editorial da empresa – acerca do *Inferno provisório*: “Imaginei que Luiz Ruffato entregaria uma grande obra que entraria para o cânone literário brasileiro”. Se com esse peso sobre os ombros o *Inferno provisório* chega a público, como fazer para situá-lo, quais seriam as estratégias para colocar a pentalogia no rol de destaque do campo literário nacional, rol certamente ocupado pela obra de 2001? Entender a natureza dos posicionamentos que acompanham o conjunto de livros permite-nos traçar um caminho possível para a compreensão das relações que o projeto vai estabelecendo com o campo e o que elas dizem sobre as movimentações de seu autor.

O *Inferno provisório* chega às livrarias, agora pela editora Record, em Março de 2005; ao mesmo tempo, Ruffato publica dois livros: *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*. Capas em negro, os dois são os primeiros volumes de um conjunto de cinco livros que chega com uma intenção muito específica: narrar os últimos cinquenta anos do século XX no Brasil sob a perspectiva do trabalhador urbano. No texto de apresentação a *Mamma, son tanto felice*, Cecília de Almeida Salles, pesquisadora que assinará as “orelhas” de todos os cinco livros do projeto, convida o leitor a ingressar no *Inferno provisório* desta maneira:

O leitor do *Inferno provisório I: Mamma, son tanto felice* está diante de narrativas que ganham, ao longo da leitura, o *status* de romance. No entanto, é bem longe de parâmetros pré-estabelecidos que apreendemos a definição de romance para Luiz Ruffato.

Novamente, é pela chave da classificação, ou melhor, da impossibilidade de classificação do livro dentro dos gêneros literários tradicionais que a obra é inserida no campo. Se o tema agora não é mais a metrópole, o caos urbano formador da vida de São Paulo, mas as tragédias e sonhos do trabalhador sediado em Cataguases, a configuração do romance, baseada na abolição das fronteiras entre os gêneros, na radicalidade formal, segue o caminho já trilhado por Ruffato com *eles eram muitos cavalos*. Numa entrevista de 2005, parte da matéria escrita por Rachel Bertol para o caderno literário *Prosa e verso* do jornal *O Globo* uma semana antes do lançamento dos dois primeiros volumes de *Inferno provisório*, o autor reforça essa relação delimitando de modo bastante específico o objetivo de suas obras e, conseqüentemente, de sua literatura. Definindo os capítulos que formariam projeto, alguns deles já publicados em seus dois primeiros livros de contos, como histórias, Ruffato explicita assim suas intenções com a pentalogia:

Tento capturar a precariedade, não a ordenação. As histórias são histórias porque compõem uma História. O conto é uma unidade fechada em si, um mundo fechado. As histórias tentam ser um fragmento provisório de um todo inalcançável (BERTOL, 2005, p. 1).

A tentativa de “capturar o precário”, desfazer-se da “ordenação”, segue com a aproximação entre a obra e a série literária ligada à revolução formal, através da qual o escritor coloca sua ficção no campo. O uso do precário como adjetivo da literatura remete à construção do romance distante do padrão burguês, no qual as “histórias”, os fragmentos, formam um conjunto impossível de ser apreendido enquanto totalidade. Em *A teoria do romance*, Georg Lukács estabelece as diferenças entre a epopeia e o romance através também do olhar sobre a totalidade. Para o filósofo húngaro, a epopeia daria forma “a uma totalidade fechada a partir de si mesma” enquanto o romance “busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 60); assim, o romance seria

a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2009, p. 55).

O romance é, pois, baseado nos heróis que sempre “buscam algo”, e essa busca “revela que nem os caminhos nem os objetivos podem ser dados imediatamente” (LUKÁCS, 2009, p. 60), mas compreendidos enquanto processo. Ao rejeitar os moldes do romance burguês, Ruffato estaria relegando a construção da narrativa enquanto tensão entre o herói e a sociedade para uma forma que se espraia, apostando na multiplicidade de destinos inseridos no tempo, as histórias que formam a História. O romance não-burguês desenvolvido pelo mineiro apostaria, portanto, na fragmentação como forma, evidenciada também nas inúmeras personagens que compreendem o “todo inalcançável”.

Todavia, os propósitos do projeto publicado a partir de 2005 instituem uma fratura entre a totalidade e o fragmento, tornando possível a leitura de que o todo seja tanto inalcançável quanto perseguido. Em artigo publicado na revista *Verbo de Minas*, publicação acadêmica do Centro de Ensino Superior (CES) de Juiz de Fora, em 2006, Ruffato define assim seu projeto literário:

Depois da experiência do romance-mosaico, que tem como personagem principal a cidade de São Paulo, comecei a elaborar o *Inferno provisório*, que recupera e amplia a proposta formal anterior, desta vez perseguindo uma reflexão sobre a formação e evolução do proletariado brasileiro a partir da década de 50, quando tem início a profunda mudança do nosso perfil socioeconômico. Em 50 anos, passamos de uma sociedade agrária para uma sociedade pós-industrial – história que bem poderia ser sintetizada nos versos do compositor Caetano Veloso: ‘aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína’. Projetado idealmente para cinco volumes, *Inferno provisório* tenta subsidiar a seguinte inquietação: como chegamos onde estamos? (RUFFATO, 2006b, p. 159-160).

A colocação do romance enquanto mosaico, adjetivo presente – lembremos – desde as primeiras imaginações sobre a obra, em 2000, parece ser aquela que, sob a perspectiva do autor, melhor define seu projeto literário. Na já referida entrevista a Luciano Trigo, o escritor mineiro caracteriza desta forma sua pentalogia:

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

As possibilidades de leitura garantidas pelo mosaico, o “romance coletivo”, apontam para um predomínio da fragmentação enquanto eixo formal. O mosaico, no entanto, pode também retomar uma definição da narrativa nos moldes do romance proletário da década de 1930 que tem em Jorge Amado figura de maior vulto. Luis Bueno, estudando os posicionamentos do autor baiano sobre o romance que então surgia, explicita que, na concepção do romance proletário, Amado defendia a “ausência do enredo” e o “fim do herói”; assim, a trama “se esfacelaria na multiplicação de narrações” (2006, p. 165), oferecendo a ficção um painel múltiplo sobre a dominação das massas.

É possível traçar paralelo entre a classificação do *Inferno provisório* como mosaico e o romance proletário da década de 1930, ainda que nas narrativas de Jorge Amado haja uma espécie de trama central, mesmo que perpassada por subtramas (*Capitães de areia*, por exemplo, narra em plano maior o drama dos meninos de rua, cada um com suas trajetórias particulares que vão aqui e ali sendo exploradas pela narração), enquanto no projeto de Ruffato cada capítulo constitua uma trama autônoma.

Ambos promovem um esfacelamento da narração, possibilitado pela multiplicidade de personagens que, ao cabo, representam as agruras e o imaginário da classe baixa.

As personagens são, entretanto, um dos aspectos que ilustraria o afastamento da literatura de Ruffato da de Jorge Amado, conforme aponta o próprio escritor mineiro. Em entrevista a Vitor Nuzzi e Sônia Oddi, o autor argumenta assim sobre a ficção do autor de *Cacau* (1933):

Então, por exemplo, vou pegar um Jorge Amado, que fez algumas coisas, incursionou mais. Os romances dele são escritos de uma maneira naturalista, ou seja, linguagem pobre, os personagens têm psicologia pobre. Tudo simples. É demagogo (...) E a outra coisa era sempre, quando aparecia um personagem trabalhador, era um revolucionário (RUFFATO, 2014c).

Ao passo que teça um comentário crítico sobre a obra de Amado, a declaração de Ruffato reserva uma questão importante para como o mineiro se coloca no campo, ponto a se destacar na construção da autoimagem que ele erige para se movimentar: a abordagem do trabalhador realizada em sua literatura. Abandonando a idealização que seria praticada na década de 1930, quando o trabalhador era visto apenas enquanto revolucionário, por uma abordagem mais complexa, pois ligada aos sofrimentos e ambições cotidianos, o mineiro instituiria a própria ficção como imagem mais abrangente da classe baixa. Esse olhar, todavia, só será passível de construção pela própria formação do autor, sua origem social, o que daria à sua visão sobre o trabalhador traços ainda ausentes na literatura brasileira.

Entretanto, não é forçoso estabelecer relações entre o *Inferno provisório* e a literatura social do início do século XX, mesmo que os “romances cíclicos” da época, como o “Ciclo da Cana de Açúcar” de José Lins do Rêgo, sejam também fruto de uma estratégia editorial³³. Conforme lembra Luis Bueno, apesar do aproveitamento das editoras das narrativas cíclicas enquanto peça de propaganda dos livros, há uma tendência, pela “ênfase na literatura social” (2006, p. 42), para a construção de painéis

³³ Luis Bueno argumenta desta forma sobre o papel da editora José Olympio na construção dos ciclos literários da década de 1930: “De fato, são muitos ciclos de romances que se apresentam na década de 1930: o ‘Ciclo da Cana de Açúcar’, de José Lins do Rêgo, os ‘Romances da Bahia’, de Jorge Amado (...) O caso dos romances de Jorge Amado é mais interessante ainda pois somente no último volume, *Capitães de Areia*, havia a informação, na capa e no prefácio, de que se tratava de um romance cíclico. (...) A impressão que dá é que quem tinha a mania de ciclos era José Olympio, e não o romance brasileiro de 30, já que em todos esses casos coincidem a denominação comum e a publicação pela José Olympio Editora (Ver: BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 41-42). Gustavo Sorá realiza extensa pesquisa sobre a construção do mercado editorial brasileiro através da atuação de José Olympio e a editora que leva seu nome. Ver: SORÁ, Gustavo. *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

que articulem através da literatura reflexões sobre as características da sociedade brasileira através de narrativas “dominadas pelo desencanto” (p. 80), traços que podem ser relacionados à construção da pentalogia escrita pelo mineiro, aproximação que se amplia na definição do romance como mosaico.

Essa definição, cujo pressuposto básico parece ser a construção de capítulos autônomos mas coerentes na formação da obra, traz consigo outra questão, de maior amplitude quando situada a definição do próprio autor acerca de *Inferno provisório*: o período específico da história brasileira a ser abordado pelo projeto. Em entrevista a Rinaldo Fernandes em 2008, ano do lançamento do quarto volume da pentalogia, *O livro das impossibilidades*, Ruffato define sinteticamente seu conjunto de livros: “O *Inferno provisório* é um convite para repensar a história do Brasil nos últimos 50 anos” (RUFFATO, 2008a). Se o mosaico constitui-se como um conjunto de coesão frágil, mas ainda assim coeso, como um agrupamento de destinos, podemos lê-lo como um todo, heterogêneo é verdade, inalcançável, mas ainda assim perseguido, aspecto reforçado pela própria intenção declarada do projeto, a reflexão crítica sobre o trabalhador urbano brasileiro num lastro de tempo específico, a segunda metade do século XX, o que instituiria na obra certo impasse entre a totalidade e o fragmento.

Tal impasse de algum modo repetiria uma aparente contradição na construção do projeto por nós ressaltada também na configuração do romance *eles eram muitos cavalos*. No livro de 2001, à precariedade absoluta da forma romanesca associava-se a totalidade inapreensível da cidade de São Paulo durante um dia; já em *Inferno provisório*, a totalidade se vê divisada no período específico da história brasileira abordado, porém, através do mosaico que reúne uma série de personagens, uma série de destinos, sem que seja possível atribuir uma imagem única desse agrupamento. Ao passo que a forma adotada tanto para o primeiro romance quanto para a pentalogia novamente caracterize a aproximação entre a obra do escritor e a série literária de inovação formal, a aparente contradição entre totalidade e fragmentação pode apontar para lutas específicas travadas por ele no campo literário brasileiro.

4.2.2 – Arquitetura de um golpe

Os embates envolvendo os posicionamentos de Luiz Ruffato, principalmente no que diz respeito à construção do *Inferno provisório*, podem ser ao menos inicialmente articulados na contraposição entre as declarações do mineiro sobre sua obra e a leitura

acerca da produção literária contemporânea conduzida por Flávio Carneiro em *No país do presente* (2005). Na tentativa de elencar o espírito de época que de algum modo abarcaria a literatura atual, Carneiro defende que os escritores brasileiros – detentores de múltiplos projetos estéticos – encontrar-se-iam apenas num olhar geral sobre a realidade e as possibilidades literárias, olhar caracterizado mormente pela postura de deslocamento:

Deslocamento das ideologias estabelecidas – esquerda e direita – para uma postura múltipla, multifacetada, herança talvez dos movimentos de contracultura. Deslocamento dos grandes projetos para os projetos particulares, formulados numa perspectiva menos pretensiosa, em que o posto de *missionário*, porta-voz do novo, é preenchido pelo cidadão comum, preocupado menos com rupturas radicais do que a convivência possível com o próprio presente (CARNEIRO, 2005, p. 18-19).

A ideia de que a literatura brasileira não mais construiria grandes projetos, não mais levantaria “bandeiras contra adversários, estéticos ou políticos” (CARNEIRO, 2005, p. 27), pressupõe um olhar menos ambicioso sobre os poderes da ficção, o que de certa forma pode ser situado em completa oposição ao projeto literário de Luiz Ruffato. Quando o escritor mineiro afirma que sua obra “propõe uma reflexão sobre a história dos brasileiros” (RUFFATO, 2009d) está indo de encontro à concepção dos pequenos projetos, de algum modo recuperando a tradição das grandes obras, os ciclos épicos, histórias críticas da sociedade, aproximação trabalhada desde as referências, na elaboração do projeto, à *Comédia humana* de Honoré de Balzac como “intenção inicial”, nos termos de Said (1975, p.12)³⁴, incisão que reforça a ambição do projeto.

Ainda assim, reforcemos que a totalidade explorada pelo autor em *Inferno provisório* é uma totalidade inapreensível, conquanto perseguida. E a construção do mosaico, do painel de vidas que tenta esboçar a segunda metade do século XX sob o olhar do trabalhador urbano, é realizada a partir do fragmento, da incompletude, do olhar sobre o comezinho, característica dos “pequenos projetos”. Nesse sentido, ao realizar um projeto de tamanha ambição, explicitamente ligado a uma revisão da história brasileira durante um período específico, sob um olhar específico, Luiz Ruffato estaria se colocando em oposição ao que identifica o campo como norma na

³⁴ Para Said: “With regard to a given work or body of work, a beginning intention is really nothing more than a created inclusiveness within which the work develops”. Ver: SAID, Edward W. *Beginnings, intention and method*. New York: Basic Books, 1975. (“No que se refere a uma determinada obra ou conjunto de obras, uma intenção inicial é nada mais do que uma incisão criada no âmbito do desenvolvimento do trabalho” – tradução nossa).

contemporaneidade, conquanto articule os procedimentos literários identificados por esse espaço como marcas do discurso contemporâneo.

Comentando as inúmeras possibilidades da produção literária brasileira, Beatriz Resende (2014) menciona uma possível tendência da literatura contemporânea, que se basearia num intercâmbio de linguagens caracterizado pela autora como “um passo além da atitude antropofágica”. Segundo Resende:

Não se trata mais de devorar o que de melhor existe na vanguarda europeia para construir nossa própria arte. Trata-se, isso sim, de formar um sistema literário com conceitos próprios do que é literatura, propondo ainda suspender limites entre as escritas literárias e as diversas expressões artísticas, numa troca de linguagens efetiva e não de empréstimos, nas constituições de objetos artísticos múltiplos e não classificáveis em teorias ou nomeações redutoras (RESENDE, 2014, p.13).

A ideia de uma ficção que se valide pela comunicação com outras artes, uma “troca de linguagens efetiva”, impõe à atual literatura certos aspectos que deveriam estar presentes em qualquer experiência criativa, como se o convite para o “sistema literário com conceitos próprios” fizesse necessária uma obra com esses traços; parece a autora querer validar a noção de que a literatura que se quer literatura tenha que realmente se criar a partir de códigos determinados, um repertório particular que inclui procedimentos muito claros a serem praticados. Só assim seria permitido o ingresso no seletivo grupo, ideia corroborada pela aversão a quaisquer “teorias ou nomeações redutoras”, de modo que a nova literatura fizesse também surgir uma nova crítica, novos conceitos para estudá-la e, por que não, defini-la.

Interessante comparar a reflexão de Resende acerca da produção literária contemporânea com as declarações de Luiz Ruffato sobre sua própria literatura. Instituído sua visão particular da obra, o protocolo de leitura que parece elaborar quando situa seu trabalho e seu nome no campo, o autor define assim as necessidades requeridas para abordar a realidade brasileira por meio da ficção, olhar mormente construído para a formulação do *Inferno provisório*:

Do meu ponto de vista, para levar à frente um projeto de aproximação da realidade do Brasil de hoje, torna-se necessária a invenção de novas formas, em que a literatura dialoga com as outras artes (música, artes plásticas, teatro, cinema, etc) e tecnologias (internet, por exemplo), problematizando o espaço da construção do romance, que absorve onivoramente a estrutura do conto, da poesia, do ensaio, da crônica, da oralidade (RUFFATO, 2011a, p. 5).

Dos “objetos artísticos múltiplos” de Resende à literatura em diálogo “com as outras artes” de Ruffato, o caminho é bastante curto, o que ratificaria a relação entre o discurso construído pelo escritor e o repertório crítico atual. Decerto, tratamos de dois produtores envolvidos na mesma época, em contato com as mesmas questões, mas não deixa de chamar a atenção tal aproximação entre autor e crítica, o que apontaria para um desejo de ser lido em chaves muito semelhantes às utilizadas por aqueles que de uma forma ou de outra instituem as condições sob as quais a obra pode ou não ser conhecida como de qualidade, oferecem o que Pascale Casanova – em reflexão sobre os caminhos percorridos pelos escritores vindos das colônias europeias rumo à aceitação – chama de “certificado de literariedade” (2002, p. 172-173).

Sobretudo na questão da caracterização estética dos livros, a autoclassificação de *Inferno provisório* como um romance não-burguês por exemplo, Ruffato estabelece ponte interessante com o repertório de parte da crítica brasileira atual para ler e referendar a literatura contemporânea. Ainda assim, no caso do mineiro é preciso levantar novamente a posição por ele ocupada no campo quando da publicação dos primeiros volumes da pentalogia, qual capital antepara o projeto e quais as bases do crédito que lhe é oferecido pelo próprio campo. Pascale Casanova novamente pode nos auxiliar nessas reflexões, mesmo que de maneira inicial; segundo a autora de *A República Mundial das Letras*, a aceitação de um trabalho ficcional é, talvez, o maior impulso para que um escritor sintam-se apto a continuar seus projetos artísticos:

A consagração, sob a forma de reconhecimento pela crítica autônoma, é uma espécie de transposição da fronteira literária. Transpor essa linha invisível significa ser submetido a uma espécie de transformação, seria quase preciso dizer uma transmutação no sentido alquímico. A consagração de um texto é a metamorfose quase mágica de um material comum em ‘ouro’, em valor literário absoluto. Nesse sentido, as instâncias consagradoras são as guardiãs, as garantias e as criadoras do valor (CASANOVA, 2002, p. 161-162).

O “valor literário”, no caso do escritor mineiro, vem, conforme buscamos analisar, de *eles eram muitos cavalos*, propriamente de certos procedimentos desenvolvidos no romance de 2001 que de alguma maneira estabeleceram diálogo com o repertório crítico da atualidade, e é pelos caminhos divisados pela crítica que Ruffato ao menos iniciará a caminhada do *Inferno provisório* no campo. Situado como uma obra que busca questionar as bases do romance através da mescla de gêneros, do intercâmbio entre linguagens, a pentalogia dialoga diretamente com o terceiro livro do mineiro, trabalho que questiona a noção romanesca tradicional, que concebe sua narrativa a partir

da fragmentação, do trânsito entre linguagens, da apropriação dos textos da cidade na condução do relato. Conforme dissemos, mais do que um “pedágio formal”, *eles eram muitos cavalos* pode ser lido como o elo necessário entre o *Inferno provisório* imaginado e o *Inferno provisório* publicado, tanto em relação à possibilidade de uma movimentação mais autônoma de seu autor em virtude do sucesso do primeiro romance, quanto no discurso formado por Ruffato a fim de posicionar seu novo – e maior – projeto ficcional tendo como base as características formadoras e a maneira como a publicação de 2001 é aceita.

Entretanto, citemos novamente Pascale Casanova, o valor é “movente” e a todo momento “contestado e discutido” (2002, p. 162), batalha que pode envolver os produtores literários na luta que travam a fim de legitimar seus próprios trabalhos, suas próprias ficções. Por isso, podemos entender o *Inferno provisório* também como uma revolução comandada pelo mineiro no campo, um – como lembra Bourdieu – “golpe de estado simbólico” (1996, p. 146) que Ruffato tenta aplicar para garantir sua legitimação, movimento que pode ser mais bem explicitado caso identifiquemos a natureza de algumas posições do espaço por onde o autor deve transitar.

Vimos que a reflexão acerca do panorama literário do Brasil no início do século XXI é realizada por Flávio Carneiro tendo como um dos pontos principais a crença de que o presente seria vivido sob o olhar da incerteza e do “deslocamento”, nesse sentido, a literatura contemporânea concentrar-se-ia na feitura de “pequenos projetos”, baseados na “incompletude”. Apesar dessa aparente norma, o que caracterizaria a ficção atual seria uma pluralidade de estilos e experimentações, conforme aponta o ensaísta:

O traço marcante da prosa brasileira deste início de milênio, num processo deflagrado, como vimos, nos anos 80 e intensificado nos anos 90, é o da convivência pacífica dos mais diversos estilos. É certo que não se pode pensar em nenhum período em termos de homogeneidade absoluta – sabemos que não há, por exemplo, um mas vários modernismos –, porém o que se vê hoje, ao contrário de períodos históricos anteriores, é a ausência do embate entre forças conflitantes. Parece haver lugar para todas as experimentações, não só aquelas que marcaram os últimos vinte anos de nossa ficção como também as anteriores, de feição vanguardista ou mesmo pré-modernas (CARNEIRO, 2005, p. 33).

A multiplicidade passaria, assim, a ser o sintoma mais evidente da literatura contemporânea: várias experimentações, vários estilos, todos convivendo pacificamente. A ideia da pluralidade de vozes que marca a literatura atual é acompanhada por vários agentes do campo literário; Beatriz Resende, por exemplo, nota a “*fertilidade* dessa

forma de expressão entre nós” (2008, p. 16), e o próprio Luiz Ruffato – em entrevista a Emanuela Siqueira – diz estar a literatura brasileira “passando por um de seus mais ricos momentos. Nunca se produziu tanto, nunca se editou tanto, nunca os leitores estiveram tão abertos a consumir literatura nacional” (2010).

As maiores possibilidades de publicação, o número crescente de produtores, não é, entretanto, sinônimo da pluralidade de vozes, ou melhor, da “convivência pacífica” entre correntes diversas. Em verdade, há disputas mais efetivas pelo domínio acerca das práticas válidas ou inválidas na construção da literatura, como salienta Jefferson Agostini Mello (2008). Em artigo no qual esmiúça visões sobre a atividade literária construídas por Flávio Carneiro, Flora Sussekind e Silviano Santiago, Mello destitui o véu da pluralidade para identificar ao menos nos dois primeiros teóricos inclinação a uma literatura autorreferente, ou, de maneira mais ampla, contrária a uma ficção preocupada em discutir a realidade social brasileira. Para o autor:

No cerne dessas visões estará a crítica não apenas a determinada corrente teórica, a saber, àquela que visa a articular literatura e sociedade, como também a uma concepção de literatura que busca tratar da realidade social, herdeira do naturalismo e, principalmente, do regionalismo da década de 30 (MELLO, 2008, p. 175).

A rejeição à literatura “que busca tratar da realidade social” ganha corpo, por exemplo, no já citado artigo de abertura do livro *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil* (2014) assinado por Beatriz Resende. Ao abordar a ficção brasileira atual, a autora apresenta três “evidências” identificadas nessa produção:

1. A escrita de uma nova literatura democrática que aposta na instituição de um sistema literário partilhado, que reconhece novas subjetividades e novos atores no mundo da cultura, e na reconfiguração do próprio termo literatura.
2. O deslocamento das narrativas do espaço local, nacional, da nação, dos valores culturais nacionais. Em vez da literatura que fala do Brasil, que usa a cor local como valor (rentável) de troca, a literatura que busca se inserir, sem culpa, no movimento dos fluxos globais.
3. A ruptura com a tradição realista da literatura, não pelo uso de recursos ou formatos próprios da ficção realista como o absurdo ou o real-imaginário latino-americano, mas pela apropriação do real pelo ficcional de formas diversas, com a escrita literária rasurando a realidade que, no entanto, a incorpora. O documental e o ficcional podem conviver na mesma obra, como acontece em outras criações artísticas contemporâneas (RESENDE, 2014, p. 14).

Instiga compararmos os itens 1 e 3 com base na aparente contradição existente entre ambos, primeiro porque parece haver muito pouco de “democrático” numa literatura que se caracterizaria inicialmente pela “ruptura” com determinada tradição, como se qualquer experiência ficcional que desejasse retomar o Realismo fosse automaticamente alijada da condição de literário. Outro ponto são os traços da própria ruptura, que remontam à autoficção ou a uma escrita cujo procedimento principal seria a efetiva apropriação do real na escrita, como faz por exemplo o próprio Luiz Ruffato com os fragmentos da urbanidade paulista para a composição de *eles eram muitos cavalos*. Relacionadas as “evidências” particularmente salientadas por Resende fica a impressão de que a literatura brasileira contemporânea, ao menos aquela defendida pelos que podem oferecer os certificados de literariedade, requer de seus produtores procedimentos muito específicos, um repertório estético a ser seguido, sem grandes possibilidades de desvio.

O caso de *Inferno provisório* enquanto tomada de posição ganha maior peso se o campo literário brasileiro é assim situado, levando-se em conta o que a crítica instituiria enquanto necessidade para o êxito de uma ou outra obra. Conforme vimos, a pentalogia escrita por Ruffato entre 2005 e 2011 surge a reboque do romance publicado pelo autor em 2001, e é a partir dele que o mineiro inserirá seu projeto literário no campo. Com a expectativa de um autor cujo último trabalho problematizara a configuração romanesca, explicitara a porosidade dos gêneros na contemporaneidade, o escritor posicionará seu conjunto de livros como uma obra que conserve as mesmas características da obra que o antecede, seguindo os caminhos que lhe são ofertados para a aceitação.

Todavia, a aproximação entre o *Inferno provisório* e as obras voltadas ao exercício de um novo olhar acerca da história por meio da ficção, um ciclo épico cujo maior exemplo é a *Comédia humana* de Balzac, aponta para uma tentativa de Luiz Ruffato instituir seu projeto como obra distinta do convencionalmente produzido na literatura atual, filiando-se à tradição realista, à pretensão de, como lembra Arnold Hauser, “sondar o homem e auscultar o mundo” (1998, p. 730), formando um painel bastante específico, dado o período da história brasileira o qual a pentalogia abordaria. Instaurando-se em diferença aos padrões estabelecidos, o escritor imporia seu nome como legítimo, embora o faça – conforme apontamos anteriormente – através do repertório também situado pela própria crítica. Assim, se propor uma grande obra num tempo de pequenos projetos é um golpe de estado simbólico, é preciso lembrar que essa revolução se dá com as armas do exército a ser combatido, o que caracterizaria antes de

tudo um conhecimento do campo de batalha, das regras do combate que será travado não só por meio dos princípios de formação da obra, mas também da própria colocação do autor enquanto nome de exceção no campo literário de que faz parte.

4.2.3 – A trajetória como arma

Luiz Ruffato realiza negociações muito específicas para situar sua obra e seu nome como escritor no campo literário brasileiro; são aproximações, diálogos, lutas que corroboram uma obra inovadora, de exceção, enquanto o próprio autor institui-se como um escritor excepcional, pois de posse de um olhar distinto dos demais produtores. É o que se pode depreender, por exemplo, a partir da declaração dada por ele ao *site* *Livre Opinião*, em 2013:

A Literatura, dentre todas as artes, talvez seja a mais estranha. Porque, por exemplo, você pode ser um músico sem ter estudado música, você pode ser cineasta sem ter feito a educação formal nesta área, você pode fazer artes plásticas sem também fazer uma área voltada à esta, mas você não pode fazer Literatura sem ter tido uma educação formal. E isto é o problema. Acontece que quem pode fazer educação formal é a classe média e não é só saber ler e escrever, mas é necessário ler e escrever bem. A Literatura fica representando a si mesma e a classe média é a que estuda, portanto, ela estará sempre se representando. Se você pensar em termos mais amplos, a Literatura Brasileira, muitas vezes, fica bastante limitada a um olhar da classe média sobre a própria classe média. É inevitável que isso aconteça por conta da questão que temos uma educação formal no país de péssima qualidade. É quase impossível alguém que não é da classe média alta ter uma educação formal suficiente para se tornar escritor. Eu sou uma exceção, e essas exceções só confirmam as regras. Então, é um grande problema que nós temos que enfrentar neste sentido (RUFFATO, 2013b).

Como vimos, especialmente com a publicação de *eles eram muitos cavalos*, o autor de *Inferno provisório* aproxima-se do repertório crítico contemporâneo, dialogando em seus posicionamentos com o pensamento que de uma forma ou de outra pode referendar sua obra, dar-lhe o certificado de literariedade; nesse processo, estão os pontos trabalhados na declaração de acordo principalmente com as características formais de sua literatura. Tal aproximação, contudo, não é feita sem tensões, lutas que o mineiro articula no campo, como, por exemplo, a filiação entre sua pentalogia e o ciclo épico de Honoré de Balzac, a *Comédia humana*, conquanto o projeto iniciado em 2005 utilize dos procedimentos literários da contemporaneidade.

A declaração supracitada aumenta um pouco o raio de ação do autor. Se em um momento ou outro Ruffato alude à pluralidade da produção literária atual no Brasil,

agora o destaque é dado a certa uniformidade do olhar construído pela ficção, uma perspectiva da classe média – de onde viria o maior número de escritores – e da qual o mineiro não partilha. Os pressupostos dessa reflexão estão na base do vínculo entre o autor e o tema trabalhado em *Inferno provisório*, a história do Brasil sob o ponto de vista do trabalhador urbano, instituindo Ruffato como uma espécie de emissor autorizado, e podem anunciar outras relações que o escritor mineiro passa a colocar em vigor.

Em 2012, Regina Dalcastagné lança um estudo acerca da literatura brasileira contemporânea questionando justamente o nível de representatividade que nossa produção ficcional abarca em termos de diversidade. Tentando aparentemente desvincular sua leitura da abordagem que vê em nossa ficção uma “convivência pacífica”, como constrói Flávio Carneiro, a autora define assim os objetivos de seu *Literatura brasileira contemporânea – um território contestado*:

É difícil pensar a literatura brasileira contemporânea sem movimentar um conjunto de problemas, que pode aparecer apaziguado, mas que se revelam em toda a sua extensão cada vez que algo sai de seu lugar. Isso porque todo espaço é um espaço em disputa, seja ele inscrito no mapa social, ou constituído uma narrativa. Daí o estabelecimento das hierarquias, às vezes, tão mais violentas quanto mais discretas consigam parecer: quem pode passar por esta rua, quem entra nesse shopping, quem escreve literatura, quem deve se contentar em fazer testemunho. A não concordância com as regras implica avançar sobre o campo alheio, o que gera tensão e conflito, quase sempre, muito bem disfarçados. Por isso, a necessidade de refletir sobre a literatura brasileira contemporânea e os estudos literários, situam-se dentro desse jogo de forças, observando o modo como se elabora (ou não se elabora, contribuindo para o disfarce) a tensão resultante do embate entre os que não estão dispostos a ficar em seu ‘devido lugar’ e aqueles que querem manter seu espaço descontaminado (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 7).

A fim de comprovar que “o campo literário brasileiro ainda é extremamente homogêneo” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 7), Dalcastagné realiza uma extensa pesquisa, por meio do que ela chama de “informantes-chave”, escritores e pesquisadores cujos nomes não são revelados no livro; o estudo baseia-se na análise dos romances publicados pelas três editoras de maior prestígio nas premiações literárias brasileiras dos anos 1990 e do início do século XXI (o recorte é de 1990 a 2004 e as publicações vêm da Rocco, Companhia das Letras e Record) e tem como saldo maior o perfil dos escritores brasileiros e das personagens situadas em suas ficções, normalmente ligadas ao cotidiano dos produtores. No que diz respeito à descrição dos autores, Dalcastagné atesta que o escritor nacional

é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo. Um pouco menos da metade (46,7%) já havia estreado em livro antes de 1990 (ou seja, os livros constantes do *corpus* se inserem em meio a uma carreira literária já em curso); quase todos (90,3%) têm outros livros publicados além dos incluídos no *corpus* da pesquisa (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 162).

Esse produtor só pode edificar uma literatura que diga respeito a seus próprios anseios, suas preocupações particulares. Assim, por exemplo, o trabalhador urbano, de classe baixa, é praticamente alijado da ficção nacional:

O fato é que os autores brasileiros se mostram muito mais sensíveis à variedade das vivências dos estratos sociais mais próximos ao seu. Mesmo quando se propõem a organizar alguma espécie de painel da vida contemporânea, é comum ver esmiuçadas as minúsculas variações do estilo de vida das classes médias, enquanto que a existência das multidões de pobres é chapada, como se a diferença que separa um médico de um advogado fosse mais significativa do que aquela que afasta um balconista de lanchonete de um motorista de ônibus (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 31).

Se o trabalho não se mostra como um tema digno para a literatura brasileira contemporânea, a obra que tente abordar o contexto laboral surgirá como exceção, e é esse o papel que a autora reserva para Luiz Ruffato. O mineiro é um “contraexemplo”, pois, em *Inferno provisório*, consegue compor “um quadro sensível do mundo do trabalho no Brasil nas últimas décadas” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 31). Esse quadro é especialmente conseguido pela temática, já que em sua pentalogia o escritor

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, de desempregados, de migrantes fracassados que ignoram a placa ‘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 e 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 (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 31-32).

O conjunto de livros carregaria algo de impertinência justamente por trazer à baila personagens presumivelmente rechaçados pela literatura brasileira, transformando – por consequência – seu autor numa exceção. Homem, branco, morador de São Paulo, com diploma de curso superior, Ruffato não se enquadraria à regra pelo assunto abordado por sua ficção, pela maneira com que insere um tema não trabalhado, um

olhar não construído acerca da realidade do país. Sabemos, entretanto, que a vinculação entre o autor de *eles eram muitos cavalos* e o contexto laboral dá-se em outros níveis e o posto de exceção é articulado por ele nos posicionamentos com os quais constrói uma autoimagem para efetuar suas movimentações. Com isso em mãos, podemos retomar declarações do mineiro acerca do próprio campo literário no qual transita e as relações por ele realizadas nesse espaço.

Vimos que Ruffato parece concordar com a tese da multiplicidade de vozes que caracterizaria a literatura contemporânea, situando o momento de nossa produção ficcional como um dos mais ricos, posição reformulada quase que radicalmente quando o autor vincula a ficção brasileira como colocação do ponto de vista da classe média. O avançar do tempo parece reforçar este segundo olhar acerca da literatura nacional, o que podemos analisar em outras declarações suas. Em entrevista a Luiz Costa Pereira Júnior em Abril de 2014, o escritor trabalha a questão da diversidade que caracterizaria a produção brasileira sob perspectiva diversa:

O que talvez defina [a literatura brasileira contemporânea] é a diversidade de vozes. É a primeira vez que o Brasil apresenta escritores em todo seu território, de todas as classes sociais, do centro e da periferia. A literatura brasileira sempre falou sobre tudo, mas se acostumou a adotar um ponto de vista de fora para retratar personagens, o que não significa literatura pior ou melhor. Hoje é mais fácil encontrar tipos humanos e ambientes retratados por quem os vivencia (RUFFATO, 2014c).

Mesmo que sustente que não há literatura “pior ou melhor”, há uma inclinação do autor para exaltar uma ficção feita sob um olhar “de dentro”, baseada na descrição dos ambientes “por quem os vivencia”. A eleição dessa literatura em especial estabelece uma relação profícua com os posicionamentos do autor quando situa sua própria obra no campo literário, em especial quando se trata do projeto *Inferno provisório*. O projeto sempre vem acompanhado de uma série de declarações do autor que dão conta, de um lado, de suas características formais inovadoras, e, de outro, do olhar de algum modo legítimo que nele se elabora acerca do trabalhador urbano brasileiro, levando-se em consideração que o autor é também fruto desse “ambiente”. Ao enunciar sua posição social de origem, Ruffato convenientemente coloca-se diante de sua ficção como um emissor autorizado, pois conhecedor do tema que nela será abordado, o que lhe propicia visão distinta dos ficcionistas em geral. Em entrevista a Nelson Júnior, o escritor mineiro define assim seu olhar:

Eu tenho uma trajetória um pouco peculiar para um escritor brasileiro. Em geral, a grandíssima maioria dos escritores brasileiros são filhos da classe média. Eles obedecem a certas categorias nas quais eu não me enquadro. Eu sou filho da classe média baixa, talvez baixíssima. Fiz um monte de coisas antes de ser escritor, e as humilhações por que passei por ser de uma classe econômica baixa me permitiram ver as humilhações que as pessoas passavam (RUFFATO, 2015a)

A origem social e a “trajetória peculiar” possibilitam um olhar distinto do comum, construído por um intelectual orgânico, que foge à regra no que diz respeito à formação da intelectualidade brasileira. É a mesma articulação realizada pelo autor no início do já citado depoimento “Até aqui, tudo bem!”, quando diz ver os “prédios do bairro de classe média alta de Higienópolis”, separando-se desse espaço, do imaginário por ele representado, de seus privilégios econômicos, ao mesmo tempo que ignora o fato de morar também num bairro de classe média alta e escrever sobre trabalhadores urbanos mas não para trabalhadores urbanos, dado que o perfil do leitor brasileiro acompanha o do escritor nacional como identifica Dalcastagné.

Tal ignorância pode ser lida, no entanto, como ignorância programada, pois a rejeição à classe média alta – posição social ocupada por Ruffato principalmente pelo trabalho de escritor – é seguida de uma filiação à posição social de origem, a classe baixa, na qual surge o autor e sobre a qual fala sua literatura, em especial seu projeto literário. Trata-se, portanto, de um posicionamento estético-político construído a partir da oposição ao perfil do escritor brasileiro, ao passo que insere a obra ficcional a partir de um olhar “de dentro” que seria garantido pela origem social. Assim, o mineiro constrói uma posição discursiva bastante clara da qual emerge a imagem de um escritor excepcional que produzirá uma obra de exceção, atrativa ao leitor em especial pela veracidade dos relatos ali contidos, pois construídos através de um olhar íntimo ao tema abordado.

O *Inferno provisório* é, assim, situado no campo literário em conjunto de posicionamentos muito específicos que formam a autoimagem com que o escritor vai transitando nesse espaço. Para essa, a colocação de um olhar com que se elaboraria a ficção ruffatiana, visão de mundo ligada à classe social em que nasce o autor e que se torna tema de seu projeto literário, torna-se fundamental, pois opõe o trabalho iniciado pelo mineiro em 2005 às obras dos demais produtores justamente pela construção na pentalogia de uma abordagem diversa sobre a vida dos mais pobres.

A colocação do projeto é também acompanhada por uma série de declarações do autor que pautam as intenções da pentalogia e parecem tentar condicionar a leitura do

mesmo. É, pois, possível tentar entender esses movimentos a fim de estudar como Ruffato insere seu conjunto de livros e, com isso, vai construindo sua autoimagem. Tal tarefa pode ser enriquecida se tentarmos ler questões levantadas pelos posicionamentos do escritor em sua própria literatura, fazendo da ficção espaço de reflexão sobre o trânsito de um produtor no campo. A ordenação das narrativas que formam os dois primeiros volumes de contos em partes de um romance, a reunião de novos trabalhos em companhia de antigas peças, por exemplo, prevê mudanças constitutivas, novas possibilidades significativas para a obra como um todo, e que podem relacionar-se com a posição ocupada pelo escritor mineiro, o crédito que recebe após *eles eram muitos cavalos*, as expectativas criadas sobre seu trabalho a partir do terceiro livro e as lutas que trava no interior do próprio campo através da pentalogia. E a modulação das narrativas de acordo com o olhar do trabalhador urbano, personagem central da ficção do mineiro, pode também se associar a certas posições adotadas por Ruffato a fim de inserir o *Inferno provisório* no campo literário, justificando a obra a partir da relação entre a ficção e sua origem social, o que instituiria para o próprio autor uma posição singular nesse espaço de disputas.

A análise desses movimentos constitui-se como uma tentativa de diálogo entre as próprias palavras do autor e a ficção por ele construída, tentando simultaneamente estudar como o projeto é constituído e de que maneira Ruffato segue modulando a autoimagem com que transita no campo, um escritor trabalhador que pode, em 2005, iniciar seu grande projeto literário.

5 – Capítulo 4: Reorganizar para construir

Luiz Ruffato movimenta-se no campo literário brasileiro através de uma autoimagem que se vai constituindo ao longo de sua trajetória e que conjuga o engajamento de sua literatura, engajamento tanto político quanto estético, ao olhar desenvolvido pelo escritor acerca da realidade, mormente em relação ao trabalhador urbano, e que se deve – afirma o autor – a sua origem social. Nascido na classe baixa, Ruffato possuiria capacidade para abordar o imaginário desse grupo específico, imaginário alijado da literatura brasileira por esta instituir a visão de mundo de seus autores, normalmente vinculados à classe média alta ou classe alta, cujos privilégios econômicos possibilitam o acesso a bens simbólicos, ao capital cultural necessário para que a literatura seja desenvolvida. Assim, o mineiro posiciona-se como uma exceção no campo literário de que faz parte, ratificando tal diferença ao colocar-se como um escritor trabalhador, cuja formação não foi conseguida sem percalços e grande esforço pessoal.

Essa colocação é importante para se tentar compreender a movimentação de Ruffato no campo. A classe – lembra E. P. Thompson – “não é uma categoria estática” (THOMPSON, 2012, p. 270) ainda que frequentemente o seja assim pensada, mas um conjunto de práticas e disputas que condicionam a vida em sociedade. Dando maior valor a uma concepção classista que não leva em conta as dinâmicas inerentes à própria formação social, separando-se da classe a que pertencem os demais produtores literários, identificando-se com a parcela da população sobre a qual sua ficção fala, o mineiro constrói para si uma posição no campo, identificando seu nome a partir da situação de sua obra.

Essa posição é instaurada através da autoimagem que o mineiro vai construindo no campo, imagem que apresenta, todavia, outras nuances; fazem parte dela a maneira com que Ruffato encara a própria profissão e a planificação de seus passos com seus avanços e recuos, a clara noção que o autor afirma ter sobre as etapas necessárias para a construção de sua obra. Daí vêm a existência de *eles eram muitos cavalos* enquanto uma experiência obrigatória para a construção do *Inferno provisório*, e mesmo o trabalho necessário para que a pentalogia viesse a público; desde a menção a revisões constantes, já que, segundo ele, jamais entregou “um livro para uma editora em que eu não tivesse trabalhado umas 15 ou 20 versões diferentes” (2009a), até a explicação sobre o descarte dos dois volumes de contos lançados em 1998 e 2000 a partir da incorporação dessas

obras no conjunto de livros iniciado em 2005, tudo parece se agrupar ao ideal de um escritor ciente dos esforços necessários para a solidificação de sua literatura:

O que eu fiz foi pegar esses dois livros e reescrevê-los no *Inferno provisório*. Tanto que as histórias do segundo livro mais ou menos conformam a do primeiro e as histórias do primeiro mais ou menos conformam o segundo e eu ainda tenho uma história de *Os sobreviventes* que só vai aparecer no quarto volume do *Inferno provisório*. Tem uma história que saiu num livro da Objetiva, chamado *Tarja preta*, que vai sair no quinto volume, eu tenho toda essa programação (RUFFATO, 2006a).

A planificação reforça a autoimagem com que Ruffato transita no campo literário brasileiro. A reconstrução dos primeiros contos como parte do *Inferno provisório* pode ser analisada por outras vias, porém. Primeiramente, o que concorre com a narrativa que vai sendo estabelecida pelo autor em seus posicionamentos, a construção do projeto iniciado em 2005 é a realização de uma obra imaginada já desde o fim da década de 1990. Todavia, as condições sob as quais o escritor mineiro pôde realizá-la estão também ligadas a sua trajetória, especialmente às relações estabelecidas em especial a partir da publicação de *eles eram muitos cavalos*, obra que lhe dá crédito suficiente para a realização da pentalogia, mas que – concomitantemente – lhe oferece caminhos particulares para seguir se movimentando.

Nas próximas páginas objetivamos analisar a construção do *Inferno provisório* a partir da própria escrita da pentalogia. Nossa principal hipótese é que não se pode deixar de considerar a importância da posição ocupada por Ruffato no campo quando da publicação do conjunto de livros, as relações por ele estabelecidas, as negociações e disputas em que se envolve nesse espaço. Em verdade, cremos ser possível identificar traços desses processos na própria formulação estética do projeto, cujo início ocorre em 2005, quando *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo* chegam às livrarias.

5.1 – *Mamma, son tanto felice*, 2005.

“Os autores não escrevem livros: não, escrevem textos que outros transformam em objetos impressos”, afirma Roger Chartier (1991, p. 182). Para o historiador francês, a reflexão acerca da literatura deixa de sopesar a importância do suporte material dos textos, compreendidos sem qualquer relação com o meio através do qual chegam aos leitores. Contudo,

é preciso lembrar que não há texto fora do suporte que lhe permite ser lido (ou ouvido) e que não há compreensão de um escrito, qualquer que seja, que não dependa das formas pelas quais atinge o leitor. Daí a distinção indispensável entre dois conjuntos de dispositivos: os que provêm das estratégias de escrita e das intenções do autor, e os que resultam de uma decisão do editor (CHARTIER, 1991, p. 182).

O peso das escolhas editoriais, a maneira como as casas projetam as obras, pode ser porta de entrada para as relações estabelecidas a fim de legitimar um projeto artístico. Em vez de considerar tal processo a partir de dois dispositivos, como faz Chartier, podemos partir de um caminho de cooperação mútua, como se as decisões editoriais estivessem em diálogo com a imaginação do autor, a maneira através da qual deseja que sua obra seja lida. A partir dessa relação podemos tentar compreender como o *Inferno provisório* se apresenta aos seus leitores e, a partir daí, tecer análises acerca de sua construção em face aos posicionamentos e posições ocupadas por Luiz Ruffato no campo literário brasileiro.

O *Inferno provisório* chega às livrarias com um projeto editorial bastante claro no que diz respeito à instituição dos livros que o formam como parte de um projeto singular. Em 2005, *Mamma son tanto felice* e *O mundo inimigo* são lançados simultaneamente: capas em negro, o nome de Luiz Ruffato em branco à esquerda, sequenciado pela insígnia “inferno provisório volume I (ou II)” em caixa alta; na margem direita, distribuído verticalmente, o título de cada romance específico em cor viva (o primeiro, em verde; o segundo, em vermelho). A quarta capa de cada volume apresenta um resumo das narrativas que compõem os livros; ressaltemos, por exemplo, a de *Mamma, son tanto felice*:

Um mergulho num poço de águas cristalinas...
Mamma, son tanto felice flagra uma pequena comunidade italiana no interior de Minas Gerais: um pai vingativo e violento acompanha o desmoronamento da família; o remorso e a doença carcomem uma mulher; um filho e sua mãe ajustam contas do passado; um homem purga a culpa de um crime que não sabe se cometeu; outro desaparece, sem deixar sinais; um professor guarda um terrível segredo...
... pode levantar o barro decantado no fundo...

O resumo traça o enredo de cada um dos seis capítulos do livro; “um pai vingativo e violento acompanha o desmoronamento da família”, por exemplo, é a síntese da trama desenvolvida em “Uma fábula”, narrativa que abre o *Inferno provisório*. Outro ponto interessante são as frases de abertura e fechamento da quarta capa: a antítese entre as “águas cristalinas” e o “barro decantado no fundo” faz pensar

numa dialética entre aspirações e realizações que de fato aparece como *modus operandi* das narrativas que formam o *Inferno provisório*, pois estas exploram os desejos das personagens em conflito (e eventual derrota) com a realidade que os abriga. As personagens da pentalogia – como já ocorrera na obra do mineiro em seus dois primeiros livros de contos – parecem jamais se integrar, buscando sempre libertar-se das amarras, especialmente as sociais, sem maiores chances de sucesso.

Se a quarta capa de algum modo aponta para como os textos trabalharão os caminhos e destinos das personagens inseridos no projeto, a apresentação dos livros guiará um olhar crítico acerca da obra de Ruffato. Nos textos, de autoria de Cecília Almeida Salles, o foco está na forma do romance; apostando, como vimos no capítulo anterior, na chave da impossibilidade de classificação do projeto de Ruffato nos gêneros literários tradicionais, Salles tenta esmiuçar a construção do próprio projeto evidenciando como narrativas aparentemente desconexas se articulariam:

Cada relato leva a outro que, por sua vez, nos remete a outros, dando forma a uma espécie de ciranda de personagens. Não encontraremos nesse caminho nem linearidade, nem cronologia. Ruffato oferece um panorama tridimensional da vida mesquinha de uma Zona da Mata de imigrantes.

O “panorama tridimensional”, no entanto, não importa no que diz respeito às próprias tramas ali apresentadas, mas “ao modo como é relatado”; assim, podemos

tentar fazer conexões, montar as famílias e rever os parentescos em busca de uma lógica das gerações ou das estruturas das redes familiares. Encontraremos certamente alguns fios condutores. Acredito, no entanto, que nada perdemos desse intenso e atroz panorama social se nos deixarmos levar pelas novidades que o próprio texto prepara e as inovações literárias desse autor. Assim surge o romance de Ruffato.

Se as conexões entre as personagens que formam o romance parecem ser um tanto frágeis, as “inovações literárias” praticadas por Ruffato em sua construção de algum modo compensariam a leitura. Somados ao agudo panorama sobre a mesquinhez da vida dos moradores dessa região específica de Minas Gerais, os procedimentos inovadores constituiriam a obra como ao mesmo tempo reflexão social e estética, leitura que, ao cabo, reforçaria a própria imagem do mineiro como escritor engajado, autor cuja ficção propõe uma reflexão sócio-histórica a partir também da inovação formal.

A colocação de Cecília Almeida Salles como autora das apresentações de *Inferno provisório* é importante para analisar como Ruffato vai se movimentando no

campo. Professora universitária, Salles representaria a ligação entre o projeto do autor e o discurso acadêmico, que de algum modo centra a crítica literária e condensa o repertório contemporâneo para a leitura e reflexão sobre as artes, discurso com o qual – vimos – o mineiro estabelece profícuo diálogo desde *eles eram muitos cavalos*. Em especial, Salles é contumaz pesquisadora da obra do escritor, assinando artigo sobre o romance de 2001 na coletânea de ensaios *Uma cidade em camadas*, organizada por Marguerite Itamar Harrison (2007), e refletindo sobre o processo de criação de *Inferno provisório*, especialmente o reaproveitamento dos contos em partes de um romance, em seu livro *Arquivos de criação: arte e curadoria* (2010). Nesta obra, Salles parece repetir os julgamentos acerca da pentalogia já presentes em sua apresentação a *Mamma, son tanto felice*:

É longe de parâmetros pré-estabelecidos que aprendemos a definição daquilo que nos é entregue para leitura. O escritor chama o projeto de romance, portanto, precisamos deixar de lado nossas conhecidas definições de gênero, que dão segurança para muitos olhares críticos, e tentarmos compreender a busca literária desse escritor (SALLES, 2010, p. 132).

A maneira como ratifica as definições que o próprio Ruffato dá para sua obra parece revelar uma filiação bastante estrita entre o juízo crítico e o protocolo de leitura articulado pelo autor. Essa relação fica um pouco mais aparente quando Salles tece observações acerca da transformação dos contos publicados no fim da década de 1990 pelo mineiro em partes do *Inferno provisório*; para a autora, ainda que reflitam sobre o mesmo universo, os contos desempenhariam um papel de experimentação para o projeto surgido em 2005:

No que diz respeito ao universo social retratado nos contos, é o mesmo que ganha expansão em seu projeto posterior e mais amplo, o que nos leva a olhar para as duas primeiras publicações como um campo de experimentação, daquele que já era seu projeto em estado embrionário (SALLES, 2010, p. 134).

Mais uma vez, há concordância com a imagem da pentalogia que Ruffato acaba por construir em seus posicionamentos; neles, relembremos, os contos são reformulados em partes de um romance devido ao “pedágio formal” representado por *eles eram muitos cavalos*, os caminhos estéticos que o livro de 2001 mostra possíveis. Analisamos, entretanto, que há muito mais do que apenas reformulações para transformar as antigas narrativas em peças constitutivas do conjunto de livros; existem

negociações instituídas pelo escritor no campo, o crédito oferecido por esse espaço ao autor após a publicação de sua terceira obra, as relações que ele estabelece a fim de se situar. A tentativa de esmiuçar o processo de construção do projeto literário de Luiz Ruffato passa, portanto, pela análise da reformulação de seus antigos contos em capítulos de um romance, relacionados com novas narrativas produzidas com a finalidade de se tornarem parte do *Inferno provisório*. Tal processo, no entanto, não pode ocorrer sem o diálogo com as movimentações do autor (compreendidas através das relações entre sua obra e as demais tomadas de posição que a acompanham) e a maneira como as mesmas podem de algum modo ser identificadas no discurso ficcional, erigindo, assim, novas bases de reflexão.

5.1.1 – Unidade precária

Tentando analisar a obra vanguardista, Peter Bürger reflete sobre a arte contemporânea enquanto totalidade ainda que particular, distinta da articulada pela “estética clássica”. Conforme aponta o ensaísta:

A condição de possibilidade de uma síntese dos procedimentos formais e hermenêuticos é a suposição que a emancipação das partes individuais, mesmo na obra vanguardista, jamais progride no sentido de um total deslocamento do todo da obra. Mesmo onde a negação da síntese se torna um princípio criativo, é preciso que uma unidade, por mais precária que ela seja, possa ainda ser pensada. Para a recepção, isso significa que a obra vanguardista ainda pode ser compreendida hermeneuticamente (isto é, como totalidade de sentido) – só é preciso levar em consideração que a unidade absorveu a contradição (BÜRGER, 2012, p. 147).

A ideia de uma “unidade precária” atende à leitura que desejamos efetuar do *Inferno provisório*. Através dela, podemos retomar as disputas que lemos seu autor travar no campo literário brasileiro, especificamente aquela que opõe os “pequenos projetos” e a “incompletude” à grande obra, ao ciclo épico à Balzac. Esse embate situa a pentalogia de Ruffato em diálogo e oposição ao repertório crítico atual, pois o escritor construiria um projeto literário contrário a certo padrão identificado pela crítica articulando seu discurso ficcional por meio dos procedimentos da contemporaneidade como fragmentação, apropriação, colagem etc. Tal luta colocar-se-ia em prática pela própria composição do *Inferno provisório*, um projeto cujo objetivo principal seria recontar a história brasileira durante cinquenta anos, erigindo para isso múltiplas histórias, vários personagens, num romance-mosaico ou romance-mural que dialoga

com séries literárias diversas, desde o romance de 1930, passando pelo Naturalismo, até autores identificados pelo próprio Ruffato como revolucionários, qual Faulkner, Joyce, entre outros.

A concepção do *Inferno provisório* enquanto unidade precária parece ter alguma relação com o próprio discurso do mineiro sobre sua pentalogia. Novamente, no depoimento “Até aqui, tudo bem!”, Ruffato define assim a configuração dos volumes do *Inferno provisório*:

Os cinco volumes do *Inferno provisório* são compostos de várias unidades compreensíveis se lidas separadamente, mas funcionalmente interligadas, pois que se desdobrem e se explicam e se espraiam umas nas outras, numa ainda precária transposição da hipertextualidade. Então, pode-se ler de trás pra frente, pedaços autônomos ou na ordem que se quiser estabelecer, assumindo um sentido de circularidade, onde as histórias se contaminam umas às outras (RUFFATO, 2011a, p. 5).

Analisando o papel da entrevista enquanto gênero fundamental para as negociações existentes no espaço biográfico, Leonor Arfuch afirma que tais conversas constroem uma “trajetória de vida cuja atualização em reiteradas entrevistas durante os anos abre sucessivos capítulos na memória coletiva” (2010, p. 155-156). Se transpusermos as reflexões da ensaísta argentina não só para a análise das entrevistas mas também dos depoimentos dados por Luiz Ruffato para construir o que chamamos de protocolo de leitura, protocolo que dialoga, acompanha, adensa-se à autoimagem com que o escritor transita no campo, podemos tentar compreender como funcionariam certas inclinações do discurso do mineiro, mais especificamente as repetições bastante constantes nessas tomadas de posição. A primeira leitura, o pedágio formal representado por *eles eram muitos cavalos*, o processo de composição de suas obras, como a formulação do romance não-burguês, a apropriação de antigos trabalhos como partes integrantes de um novo projeto literário, reforçam a imagem do escritor trabalhador na “memória coletiva”, instituindo o autor como artista engajado e cuja ficção preza pela radicalidade formal ao passo que se valoriza também a clareza de seus passos, a noção dos movimentos necessários para que sua literatura seja construída.

A reflexão acerca da hipertextualidade enquanto procedimento base da elaboração de *Inferno provisório*, por exemplo, é muito próxima à realizada na entrevista com Luciano Trigo no ano de 2011, quando o autor alude à autonomia das narrativas que formam o projeto conquanto nele haja uma coerência interna. Desta forma, a análise das entrevistas e depoimentos de Luiz Ruffato reserva à repetição de

ideias um papel importante; são respostas padronizadas oferecidas pelo autor, questões trabalhadas e retrabalhadas cujo saldo final parece ser a articulação de todas essas dimensões de sua atuação, várias camadas de sua autoimagem, elaborando uma narrativa coesa para sua trajetória.

Mas as declarações do autor sobre o processo de composição de sua obra podem também nos servir como ponto inicial para a análise das movimentações do escritor de algum modo ficcionalizadas em sua literatura, mormente na pentalogia iniciada em 2005. Leiamos, por exemplo, a narrativa que inicia o *Inferno provisório*. Ao defender que seu trabalho ficcional é uma revisão da história brasileira sob o olhar do trabalhador urbano, Ruffato faz menção à ocorrência no país de uma transferência “sem escalas” do *status* da população: de componentes de comunidades rurais a habitantes dos cenários urbanos. Essa mudança abrupta desestruturaria o indivíduo e suas possíveis relações sociais, lançando a cidadania, e principalmente o cidadão de classe baixa, num abismo sem maiores chances de prosperidade. Assim, a vivência urbana seria, em certa medida, rescaldo dos laços rurais repentinamente desfeitos pelo próprio impulso de modernização. Por isso, tornar-se-ia coerente que “Uma fábula” fosse a narrativa de abertura do projeto, pois sua ambientação rural remeteria ao início do processo (anti)civilizatório abordado pelo conjunto de livros. A história tem como personagem central o menino André que, pelos fios de memória da parteira Maria Zoccoli, é deste modo apresentado ao leitor:

André, André pequeno, Andrezim, parto difícil, até o último respiro a ‘tia’ Maria Zoccoli suava ao lembrar: dos que chegaram pelas suas mãos e vingaram, o pior, nasceu sentado, embora doessem-lhe quantos inascidos!, abortos horrendos, monstros, aleijados, anjinhos semeando o-lado-de-trás, o das bananeiras, das casas das fazendolas dos derredores de Rodeiro, quantos! Andrezim não, vicejou, quase afadigando de vez a Micheletta velha, mulher efêmera, sempre dessangrada, azul-clara de tanta brancura, atrofiada na cama, ‘doente’ todo ano, embarrigada, esvaindo a mocidade pelos baixios, vinte anos de gravidezes, um estupor, treze rebentos – oito filhas-mulheres –, os ‘Paineiras’, na boca envenenada da gente da Rua, espigados, cabelos algodão tão louros, bochechas avermelhadas engordando vestidos de bolinhas, caras apimentadas enchendo calções. Prático, o Pai, o Micheletto velho, costumava apascentar os nenéns: seis, sete meses passados, se o raio continuava a berrar na hora de mamar, encilhava o cavalo numa sexta-feira e, terno-gravata, ia na Rua registrar o novo Micheletto, nomes brincando na cabeça. Frente ao tabelião, à pergunta, ‘Como é que vai chamar?’, acabrunhava-se, e, para não se vender de xucro, sacava o primeiro parente e o homenageava, aliviado (RUFFATO, 2005, p. 15).

A narrativa quase onírica apresenta inicialmente o ambiente rural de Rodeiro (um povoado próximo a Cataguases de onde vêm os pais do próprio Ruffato), habitado

por homens de origem italiana, em qualquer ponto do tempo no início do século XX, por meio de intensa variação do foco narrativo à Faulkner. Pelas lembranças sobre André, o leitor é conduzido por meio de uma linguagem que tenta aproximar-se da oralidade da região através de termos como “dessaingrada”, “inascidos”, “alembiar”, “Andrezim”, que convivem, entretanto, com metáforas como “mulher efêmera” para caracterizar a fragilidade física e emocional da personagem Chiara Bicio, a ser reconhecida nas páginas seguintes. A história, entretanto, muda rapidamente de personagem central; se nos primeiros períodos, era André o foco de toda a atenção de “Uma fábula”, o fluxo de consciência da parteira rememorar a figura do pai do menino, o “Micheletto velho”, que parece assumir a posição de narrador numa curta estrutura frasal (“se o raio continuava a berrar”) e cujas características resumem-se à equivalência entre seu comportamento e os animais caros ao ambiente em que vive (“xucro”), imagem reforçada no prosseguimento da narrativa (“bicho-ele-mesmo” [RUFFATO, 2005, p. 23]).

Conquanto aproxime-se da personagem a fim de garantir uma narrativa tanto múltipla quanto veraz, Ruffato cria o pai de André com certo distanciamento, textualmente perceptível na inscrição em maiúscula “Pai”. Causa provável desse esboço da personagem seria a própria trajetória do “Micheletto velho” e sua postura diante de familiares e vizinhos de Rodeiro; amedrontador pelo tamanho, a voz forte, pouco traquejo, e especialmente a violência (característica da maioria das personagens masculinas de *Inferno provisório*, como já ocorrera nos dois primeiros livros do cataguasense), o homem coleciona histórias – narradas como lendas populares – sobre agressões à família, da dominação da mulher que, escolhida pela “largura das ancas” para ser a “eva que iria povoar aquele mundo virgem de vozes”, mostra-se “fraca de cabeça” e é encarcerada até a morte, ao assassinato de uma das filhas, que tenta subverter a ordem paterna e foge de casa com um amante:

Diz-que, verde em verde, atocaiou os renegados numa pençãozinha em Astolfo Dutra, mas o estrangeiro, saltando pela janela do quintal, fugiu a nado, atravessando o Rio Pomba e desaparecendo rumo ao Rio de Janeiro, enquanto a moça ele arrancou de dentro do quarto, arrastou pelos cabelos, enlaçou numa corda e saiu puxando, ele montado, ela, nem pio, a pé, olhos recurvos, até que na encruzilhada da cidade alcançou-o o delegado, dois soldados. O Pai, tirando o chapéu, Se mete não, seu doutor, é distúrbio meu, vale a pena não, e o homem, atemorizado, dirigindo-se à moça, questionou, Você é filha dele?, e ela, casmurra, balançou a cabeça positivamente, e o Micheletto velho, É uma chaga, doutor, É sina, e comandou o baio e os dois agregados, Vamos, minha gente. Na subida da Serra da Onça, apeou, meinho do dia, amarrou o cabresto num pé-de-pau e levou a madalena amarrada para

o alto do pasto, sol a pique, desatou o nó, Vai, desgraçada, vai embora, vai pra bem longe, anda!, berrou, empurrando-a por entre touceiras de capim-gordura, ela chorando Pai, ele, apontando a espingarda, Vai, desgraçada, estou mandando, ela, Pai, me perdoa, Pai, ele encostando o cano no seu rosto, Vai, desgraçada, estou mandando, ela, Pai, e pôs-se a correr, desesperada, quando então a explosão de um tiro suspendeu os barulhos da tarde e os dois empregados, assustados, viram o Pai retrocedendo calmo na direção do cavalo, pegando o enxadão, Façam uma cova bem funda, pros bichos não comerem, é carne minha, e botem uma cruzinha em cima, é carne minha, espero nas Três Vendas, e quando, lusco-fusco, lá aportaram, acharam bêbado o Micheletto velho, escorado na densa fumaça azulada do cigarro-de-palha (RUFFATO, 2005, p.19-20).

O composto hifenizado, tentativa de uma aproximação entre fala e escrita, abre a citação trazendo para o episódio a atmosfera dos causos, lendas populares que marcam os ambientes rurais. Posteriormente, lê-se que o pai de André, com o passar dos anos, é transformado em personagem popular: “conversas acaloradas em tardes agônicas, cadeiras espalhadas pelas calçadas de Rodeiro, pito de mães para exemplar criança espevitada” (RUFFATO, 2005, p. 23). Mais: a história do assassinato da filha pelo pai é a comprovação do poder patriarcal que caracteriza essa personagem específica do *Inferno provisório*, espécie de criador que impõe as próprias leis sobre seus domínios.

Luiz Ruffato alude a essa deificação do “Michelleto velho” em entrevista a Elizabeth Hazin e Francismar Ramírez Barreto, na qual identifica o Pai de “Uma fábula” como “quase um Deus, ali parece estar sendo inaugurado um mundo” (2008b, p. 271), e a Heloísa Buarque de Hollanda e Ana Lígia Matos, quando indica sua intenção original na construção do primeiro capítulo da pentalogia:

Vou contar uma coisa que não está explícita e que é muito da minha cabeça: a primeira história do primeiro livro, “Uma fábula”, é uma tentativa de síntese de todos os cinco volumes, e fiz pensando no Gênesis ao Apocalipse. Ali, o começo, o pai, é um deus terrível, um deus vingativo e mata a filha. E no final do Gênesis Jesus encontra Pedro e André, que são os irmãos em uma pescaria. Então montei uma pescaria numa quermesse em Rodeiro e, quando eles estão pescando, são encontrados pelo personagem cujo nome é Salvador. Eu precisava entender o que eu ia fazer, e para isso construí aquela primeira história, que, mesmo que não tenha muito a ver com o resto das histórias, pra mim era essencial (RUFFATO, 2006a).

“Deus”, “Gênesis”, os termos confirmam o papel decisivo da primeira narrativa para o conjunto de livros publicados pelo escritor mineiro: é aqui que o projeto deve começar. O fato de “Uma fábula” ser narrativa “essencial” rompe a ideia de certa lógica hipertextual presente na leitura de *Inferno provisório* como argumenta Ruffato em determinado ponto do já tão mencionado depoimento “Até aqui tudo bem” – como se fosse possível para o leitor iniciar o contato com o projeto a partir de qualquer história,

de qualquer tomo. Se há hipertextualidade na leitura da pentalogia, esta não se encontra na possibilidade de acesso livre às narrativas que a formam: a abertura de *Mamma, son tanto felice* tem de ser a primeira história do conjunto de livros, porque se passa inteiramente na zona rural e explicita a transferência da população desse espaço para a paisagem urbana (se “aos catorze anos André já conduzia seu nariz às roças fronteiras de Rodeiro” [RUFFATO, 2005, p. 23], mais tarde pretende “um dia encorajar, aventurar-se em Ubá, diz-que cidade grande (...) arrumava emprego numa fábrica” enquanto observa “o ônibus resfolegante na praça, Cataguases-Ubá” [p. 24]).

A impossibilidade de ordenação aleatória da leitura não afasta, porém, o *Inferno provisório* da hipertextualidade. Sendo o hipertexto comandado por um mecanismo de ativação, como lembra Pierre Lévy, quando uma palavra processa “uma rede de outras palavras, conceitos, de modelos” (2004, p. 14), a relação estabelecida entre as personagens no decorrer dos tomos da pentalogia, processo para o qual importa sobremaneira a reorganização dos antigos contos publicados em 1998 e 2000, reunidos com outros trabalhos inéditos, carrega consigo traços desse procedimento. E embora “Uma fábula” seja lida pelo próprio escritor como narrativa distante das demais que compõem o projeto, há sim relação entre esta e outro capítulo do primeiro volume. Mesmo que o “Micheletto velho” pareça nascido por si só, já que “solto no mundo, desmamado de pai e mãe” (RUFFATO, 2005, p. 16), Chiara Bicio, “a Louca”, por exemplo, tem profunda ligação com dona Paula, protagonista da subsequente (e também até então inédita) “Sulfato de morfina”, de quem é irmã:

Enfim, 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 do relógio, ‘Não tenho satisfação a dar a ninguém’, ‘Minha obrigação é botar o de-comer em-dentro de casa, e eu ponho, só Deus sabe o sacrifício’, ‘Não viajem para se aborrecer e dizerem por aí’, trombetava. Tentaram convencê-la, ‘Se você quiser’, ela, olhos espojando na poeira, ‘Não, é sina, minha cruz, só traria mais confusão’, e ocultou-se cinzenta à sombra do pomar ruído 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, bobças que aos catorze anos almejava, e, em meio ao tapete de cheiros estragados, porcos e galinhas disputando frutas podres, desfiando sua loucura. Só tornaria a Rodeiro vinte e um anos após, vestida em madeira, missa de corpo-presente na igreja de São Sebastião, rija, lívida, nem migalhas do antigamente (RUFFATO, 2005, p. 39).

Compreendendo as relações entre as personagens, conexões que ponto a ponto são reconhecidas pelo leitor, podemos identificar a presença da hipertextualidade como procedimento importante para a construção do *Inferno provisório*. No curso do conjunto de livros, com maior ou menor grau de ocorrência, certas personagens aparecerem e desaparecerem, ora protagonistas ora coadjuvantes, ora mesmo por breves miradas, podendo-se dizer que cada nome é uma porta para que o leitor rememore biografias e conheça destinos suspensos em algum ponto da pentalogia. Assim, por exemplo, sabemos em *Vista parcial da noite* como Vicente Cambora morreu, notícia apresentada de relance em “Amigos”, narrativa que abre *O mundo inimigo*; ou conhecemos mais de perto a história de Vanim (o falastrão protagonista de “A decisão”, presente no segundo tomo do projeto) que troca pouquíssimas palavras com O Professor, principal personagem de “O segredo” (última história de *Mamma, son tanto felice*). Tais possibilidades devem-se ao próprio processo de montagem da pentalogia, cuja formação, por se tratar a obra de um trabalho em processo, lançado num período de seis anos, deve ser estudada com critério a fim de que saibamos o que dos posicionamentos do autor para divulgá-la materializa-se de algum modo no trabalho ficcional e como esse trabalho dialoga com sua movimentação no campo.

Sob esse aspecto, é importante ler as relações que vão sendo estabelecidas entre uma narrativa e outra, cada qual em sua especificidade. “Sulfato de morfina” narra os últimos momentos da personagem principal, vítima de um câncer nos pulmões; esperando “a rabuda”, dona Paula rememora os caminhos tomados, o casamento e a dor pela ausência do marido (falecido anos antes), o destino dos filhos, dos parentes, pais e irmãos (entre eles, Chiara). O percurso até o fim é narrado em lembranças completamente fragmentadas, pontos de difícil conexão que parecem tentar recompor o destino de toda a família Bicio-Furlaneto, “uma praga, uma maldição desembarcada do navio Carlos R., em Santos” (RUFFATO, 2005, p. 40).

É a narrativa da família de origem italiana, vinda para o Brasil com o intuito de prosperar nas lavouras, e que, lentamente, transfere-se para o espaço urbano. Mas se os Micheletto são situados principalmente em Rodeiro, na comunidade inicial, digamos, dona Paula, conquanto as raízes permaneçam nas lembranças, está fixada em Cataguases, enquanto sua família já trafega por terras bem distantes da Zona da Mata mineira: “Ivair... Recados deram a Ângela, a Rosana: a Doença, falaram, (...) a Regina ligou para o orelhão-comunitário, Jardim Boa Vista, láááá em São Paulo” (RUFFATO, 2005, p. 36). Trata-se de um salto comum em todo o *Inferno provisório*, cujas narrativas

modulam-se por constantes oscilações espaço-temporais, mesmo que seu autor associe cada um dos tomos a uma década. Numa entrevista a Rinaldo Fernandes em 2008, por exemplo, Luiz Ruffato diz que *Mamma, son tanto felice* “trata da questão do êxodo rural nas décadas de 50 e 60” (2008a). Em verdade, porém, o que parece unir as diversas narrativas de cada volume do projeto é uma espécie de eixo semântico ali construído ligando as personagens, e que pode ser analisado a fim de que outras tomadas de posição do mineiro sejam lidas sob a própria construção ficcional.

5.1.2 – Um fio condutor

Lemos o *Inferno provisório* enquanto unidade precária por identificarmos que, embora parta do agrupamento de narrativas díspares, que se unem num todo de coesão frágil, mas ainda coeso, o projeto literário de Luiz Ruffato constitua fios condutores específicos para cada um de seus cinco volumes; são eixos semânticos em torno dos quais gravitam os capítulos formadores de cada número da pentalogia. Para *Mamma, son tanto felice*, tal eixo seria a origem, identificada inicialmente na filiação da maioria das personagens com a comunidade italiana. Essa filiação explicaria a incorporação de certas narrativas presentes em *(os sobreviventes)* e *Histórias de remorsos e rancores* no primeiro volume da pentalogia.

É o caso, por exemplo, de “O alemão e a puria”, único conto do livro de 1998 inserido em *Mamma, son tanto felice*. A narrativa acompanha a trajetória do casal Pedro e Dusanjos; egressos da zona rural, eles tentam iniciar a vida em Cataguases, estabelecendo moradia no Beco do Zé Pinto. Calado (e motivo de chacota por parte dos vizinhos), o marido procura emprego nas fábricas da cidade, inicialmente sem sucesso; nenhum empecilho a quem esteve sempre à lida com o trabalho para carrear a subsistência:

Os Spinelli, uma alemãozada danada, cara de um, focinho do outro, era afamada em Rodeiro. Moravam no Os Gomes, légua e meia roça adentro. Apareciam na rua todo domingo para o ofício da missa das sete, zanzavam desengonçados pelo jardim até o fim da tarde. Pedro, o mais velho, tomava a frente no eito, ao lado do pai. Acordava cedo, lavava o rosto, engolia uma caneca de leite com angu, colocava a enxada no ombro (RUFFATO, 1998, p. 109).

A origem familiar e o espaço inicial são os mesmos divididos por todos os componentes da abertura da pentalogia, identificável por seus sobrenomes. Além disso,

o título e a epígrafe que anuncia o livro remontam à terra original; na abertura do primeiro volume, há a reprodução de uma composição popular italiana da década de 1940, escrita por Cesare Andrea Bixio e Bruno Cherubini, e de cujos versos o nome do livro foi retirado: “Mamma, son tanto felice/ Perché ritorno da te” (“Mãe, o filho tão feliz/ Porque de volta para você”). A origem, a filiação, parece ser, portanto, o assunto do livro, potencializado ainda pelo parentesco nutrido entre algumas das personagens. Além da já referida ligação entre dona Paula de “Sulfato de morfina” e Chiara Bicio, de “Uma fábula”, há outras relações de parentesco trabalhadas no livro. O “alemão” (que de Pedro em *Histórias de remorsos e rancores* passa a se chamar Donato em *Mamma, son tanto felice*), por exemplo, conhece a esposa (Dusanjos é a “puria” pelos traços indígenas que conserva) num baile a que vai na companhia do primo Zé, um dos três protagonistas de “A expiação”, e que é primo de Carlos, protagonista de “Aquário”, outra narrativa que faz parte do primeiro volume do projeto.

Mas a origem não é trabalhada apenas a partir de certo parentesco entre as personagens do primeiro volume de *Inferno provisório*. Trata-se mais especificamente de uma relação conflituosa entre as personagens e suas próprias trajetórias, o que as formou e como essa filiação condiciona suas ações e caminhos. Por todas as narrativas em busca de uma redenção jamais encontrada, as personagens de Ruffato parecem digladiar-se por quem são, como nasceram, e o que de suas formações permanece; é assim que Jair (Badeco) encara como sina ao fim da vida a conflituosa relação com o “padrinho” Orlando Spinelli, em “A expiação”, ou como O Professor, de “O segredo”, tenta atar o trajeto que o levou da família de origem humilde em Rodeiro ao inferno solitário vivido em Cataguases (descrito através de uma narrativa entrecortada, em que até a *via crucis* é retomada, transfigurando-se nas ruas da cidade). A origem é, porém, explorada pela ficção sob o imaginário do fracasso, pois na busca efetuada pelas famílias desde a Itália até o Brasil colecionam-se mais pesares que alegrias. Tal raciocínio já se encontra numa das epígrafes do *Inferno provisório*: são versos de Jorge de Lima que, se combinados à literatura do escritor mineiro, parecem erigir uma condenação prévia das personagens ali situadas:

Também há as naus que não chegam
mesmo sem ter naufragado:
não porque nunca tivessem
quem as guiasse no mar
ou não tivessem velame
ou leme ou âncora ou vento

ou porque se embebedassem
ou rotas se despregassem,
mas simplesmente porque
já estavam podres no tronco
da árvore de que as tiraram (LIMA apud RUFFATO, 2005, p. 9).

Citação do canto V da *Invenção de Orfeu*, os versos aludem a uma espécie de falência irrevogável das ambições das personagens, possibilitando a leitura de que seu nascimento já represente o próprio fim. Desse modo, o que resta a essas gentes que migram da Europa para a zona rural brasileira e, posteriormente, para as cidades, onde tentarão empregar-se nas fábricas, é consumir lentamente os dias na faina convulsiva de quem caminha para jamais chegar. Essa relação é trabalhada pela literatura no constante embate entre as subjetividades da personagem e a objetividade de suas trajetórias, marcadas sobretudo pela inutilidade de esperanças, desejos que são sistematicamente aplacados pela realidade; assim, sempre que anseia uma mudança situacional a personagem é lembrada das ações limitadas e dos poucos horizontes que possui, dialética também presente – como vimos – nos dois primeiros livros do escritor.

É o que se vê, por exemplo, em “Aquário”, um dos capítulos do primeiro volume da pentalogia (e publicado originalmente em *(os sobreviventes)*). Na história, Carlos retorna a Cataguases após o falecimento do pai e, no intuito de reatar os (frouxos) laços familiares, propõe à mãe, Nica, uma viagem até a praia de Guarapari, lembrança de um passeio da infância, felicidade jamais retomada:

Rubim namorava a Norma sentado no sofá da sala, (...) Um sábado, rodeando a hora do almoço, encostou no portão o caminhão-baú azul, com o qual puxava móveis para a Bahia, buzinou estridentemente, pulou do estribo já gritando, ‘Olha que nós vamos é pra praia’ (...) Não mais surpreendi minha mãe tão contente” (RUFFATO, 2005, p. 48-49)

Em lugar da oscilação do foco narrativo, base da composição de “Sulfato de morfina” e “Uma fábula”, construídas sob o que Norman Friedman chamaria de “onisciência seletiva múltipla”, procedimento no qual “o leitor não escuta ninguém; a estória vem diretamente da mente dos personagens à medida que lá deixa suas marcas” (2002, p. 177), Ruffato constrói “Aquário” posicionando as personagens como narradores em primeira pessoa; assim, filho e mãe rememoram, sob os próprios pontos de vista, a constituição e o destino de seus pares, alternando a voz com um narrador observador, procedimento marcado pela variação das fontes tipográficas no corpo do texto:

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

Minha mãe virou isso... um caco...

Ultrapassa um ônibus empapuçado de operários.

... mirradinha, a velhice ainda não minou seus cabelos casatanho-claros. Entretanto, no rosto, os destroços (RUFFATO, 2005, p. 45).

“Aquário” desenvolve-se por meio de fragmentos que delimitariam pontos específicos do percurso realizado por mãe e filho (Cataguases, Apiacá, Iconha, cada um com referência particular ao horário em que se dão as etapas do trajeto). Contudo, a viagem não ocorre apenas no presente; é no passado, a partir de recordações, que o enredo consolida-se e torna-se possível conhecer o núcleo Finetto mais de perto. Carlos é o segundo dos quatro filhos de Adalberto e Nica; os demais irmãos são Fernando, morto num acidente de trânsito aos vinte e quatro anos, e, nas palavras de Carlos, o que mais se assemelha ao pai em conduta moral (Fernando era como meu pai: altruísta. [...]) E bebia escondido do meu pai. E fiscalizava o comprimento da minissaia da Norma [RUFFATO, 2005, p. 61]); Norma, mulher casada, mas que mantém casos extraconjugais com figuras importantes da cidade e, por isso, consegue destacar-se na sociedade cataguasense (“Desfilava altiva pelas ruas, porque sabia, dela emanava o poder, dela poderiam obter favores e vinganças” [p. 67]); Nelson, equilibrista de empregos vários que vive às custas de Nica (“Nunca para em emprego algum. Volta sempre correndo para Cataguases, para os braços compreensivos da minha mãe” [p. 69]).

Assumindo as rédeas da narração, Carlos se proclama como rebelde, contrário à ordem paterna (violenta como em “Uma fábula”: “De manhã, minha mãe, sem jeito, disfarçava o braço roxo, o olho roxo” [RUFFATO, 2005, p. 50]), e, justamente por isso, o único que teve a coragem suficiente para abandonar Cataguases e ganhar o mundo, movimento comum entre as personagens do conjunto de livros, que enxergam na migração condição primordial para a mudança de patamar socioeconômico:

Uma noite cheguei da rua, guardei a bicicleta na varanda, entrei pé-ante-pé e me deitei. Todos ressonavam, menos meu pai, zanzando pelos becos da cidade. Tinha passado por uma madorna, quando acordei esbaforido com os urros. Pulei da cama, murmurei, entredentes, ‘Pra mim, chega!’ 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. (...)

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).

A trajetória de Carlos em São Paulo é a mesma dividida pela série (numerosa) de personagens do *Inferno provisório* que se lançam à migração da terra natal: um caminho de frustrações, mais derrotas do que vitórias, incômodo de não se sentir aceito pela grande cidade, desejo de jamais voltar, embora Cataguases pese sobre os ombros. Mesmo querendo “deslembrar” a própria história, o protagonista de “Aquário” não consegue esquecer-se de onde veio e como foi formado; por isso, desfaz o casamento com Mariana abandonando o recém-nascido Domingos, seu filho, temendo ser um dia o que os pais foram (“no fundo, no fundo... eu tinha medo, mãe... medo assim... de acabar como a senhora e meu pai...” [RUFFATO, 2005, p. 61]). O retorno à terra natal, no entanto, não consolida a reconciliação almejada – nada muito diferente do que se vê em outros momentos do *Inferno provisório*; ao tentar regressar ao seio da família, o filho pródigo não traz alegrias nem encontra receptividade, apenas a distância de um grupo que se desfez ao longo do tempo. Nesse sentido, cada ponto da viagem, ao invés de unir, separa ainda mais mãe e filho.

“Aquário” cumpre assim o *modus operandi* característico de *Mamma, son tanto felice* abordando o eixo semântico em que para nós se baseia o primeiro volume do *Inferno provisório*. É uma narrativa, como as demais, sobre a origem, impossível de ser modificada, mostrando às personagens o tamanho de suas dores, o esfacelamento que no presente os abraça. Interessante, porém, entender como a própria narrativa movimentase dentro da obra de Luiz Ruffato, ou seja, que relação é possível estabelecer entre ela e as demais peças que constituem o primeiro volume da pentalogia tendo como base as próprias tomadas de posição do escritor.

Sempre que possível, Ruffato caracteriza *Mamma, son tanto felice* como uma crônica da migração, iniciada por cidadãos de origem italiana que passam da zona rural para o espaço urbano; a esse traço da obra deve-se também a presença de certos contos publicados por ele em 1998 e 2000, todos com personagens dessa naturalidade. No já citado artigo “O que é o *Inferno provisório*?”, o autor define assim o primeiro número do conjunto de cinco livros:

O primeiro volume, intitulado *Mamma, son tanto felice*, acompanha, grosso modo, a derrocada do pequeno agricultor frente à modernização. Tem como cenário uma comunidade de descendentes de imigrantes italianos pobres – Rodeiro e arredores, interior de Minas Gerais – e aborda a dispersão de forças e de valores. Os pais, agarrados a uma moral ligada ao trabalho no campo, e os filhos encantados com as novidades da cidade (RUFFATO, 2006b, p. 160).

Mamma, son tanto felice carrega, porém, algumas nuances não abordadas pelo escritor no momento de sua definição. Conquanto seja incontestável a ligação entre as personagens que transitam pelo primeiro volume da pentalogia e o meio rural, é possível notar gradações em tal aproximação. Se o campo é fundamental para o desenvolvimento de “Uma fábula”, por exemplo, e é nela que literalmente se encontra “a derrocada do pequeno agricultor” (“Ausentes braços-machos, o Pai levou a roça, enquanto pôde, com o adjuntório feminil, embora lerdo o serviço das meninas” [RUFFATO, 2005, p. 22]) – o que ratifica a necessidade de este ser o capítulo inicial do projeto –, nas demais narrativas que compõem o livro esse espaço apresenta importância distinta. As outras histórias trazem o ambiente rural como resíduo naqueles que o trocaram pela cidade, condicionando seus temperamentos (casos tanto do Alemão quanto do Professor – protagonista de “O segredo” –, extremamente calados e pouco afeitos à socialização) ou marcando indelevelmente suas biografias (como Jair, de apelido Badeco, que abandona Rodeiro após um crime que lhe imputam, mas carrega o povoado até o fim dos dias em São Paulo, ou mesmo Nica, cujo casamento é forçado pelas rivalidade entre as famílias Finetto e Chiesa).

A definição sobre a própria composição do livro, porém, não vem de Ruffato apenas como um comentário acerca do enredo abordado no primeiro volume da pentalogia. Colocando-se como escritor tanto preocupado com a reflexão política carregada por sua literatura quanto pelo questionamento estético que esta pode trazer à tona, numa aproximação com a série literária ligada à revolução formal, o cataguasense imputa para seu trabalho ficcional certas questões formais diretamente relacionadas aos objetivos comuns da parte inicial do projeto. Num primeiro momento, é importante observar, segundo ele, a própria dissolução dos núcleos familiares acompanhada no curso dos volumes:

As personagens têm nome e sobrenome nos primeiros volumes, mas os vão perdendo ao longo da passagem do tempo. No começo de *Mamma son tanto felice* temos famílias, cenas familiares construídas dentro de um universo muito pequeno, o universo rural. (...) e na medida em que vamos nos distanciando desse mundo fechado em direção a uma pequena cidade e

depois a uma megalópole, ninguém tem mais nome e sobrenome (à semelhança do que ocorre em *Eles eram muitos cavalos*) (RUFFATO, 2008b, p. 271).

Os nomes das personagens de origem italiana, como mencionamos, consolidam a ligação entre elas no primeiro tomo do projeto, mas os núcleos familiares seriam de alguma forma diluídos com o avançar das narrativas, o que caracterizaria a dispersão de qualquer referencial de origem a partir da transferência da sociedade do ambiente rural para o espaço urbano. A uma mirada atenta à configuração da obra, esses traços, entretanto, parecem não proceder. Por mais que os sobrenomes sejam de fato eliminados das personagens na sequência de *Inferno provisório*, não se pode afirmar, primeiramente, que os núcleos familiares deixam de existir; a vivência cotidiana criada em *O mundo inimigo* em torno do Beco do Zé Pinto (intimidade cujos rescaldos podem ser observados também em *Vista parcial da noite* e *O livro das impossibilidades*), por exemplo, e a própria presença da família Finetto em outras duas narrativas de *Inferno provisório* (“Aquele natal inesquecível” em *Vista parcial da noite* e “Trens” em *Domingos sem deus*) problematizariam tal posicionamento.

Outra questão salientada pelo escritor refere-se a uma linguagem específica com que se constrói o primeiro número da pentalogia. Em entrevista ao *blog* “Em bom português...”, por exemplo, Ruffato alude à abordagem linguística do livro inicial como algo distinto do ocorrido nos demais: “Se você pegar o *Mamma, son tanto felice*, vai ver que o registro da oralidade é totalmente diferente dos outros livros (...) Tem outro registro, porque o registro rural é muito mais poético” (RUFFATO, 2010a). Junte-se a isso, uma mudança no próprio uso de determinados termos, identificando-se, aí, marcas da transição entre os espaços (rural e urbano) e tudo que cada um carrega consigo, conforme argumenta o autor a Elizabeth Hazin e Francismar Ramirez Barreto:

O fato, por exemplo, de no começo não aparecer muitas referências a produtos ou a nomes de coisas e depois isso ser irritantemente explicitado... Isso demarca o momento em que as pessoas deixam de ser e passam a ter. (...) Com o passar do tempo a busca é por ter. A última história do Livro das Impossibilidades é a de dois jovens que sequestram uma pessoa porque querem ter um dinheiro! Essas referências são uma tentativa de reflexão sobre como as pessoas deixam de ser e passam a ter (RUFFATO, 2008b, p. 271).

As definições do autor acerca da obra tentam atribuir a ela certas características particulares, que, a reboque, reforçariam a imagem de escritor engajado e consciente de seu ofício literário. De algum modo, porém, essas mesmas definições ocultam traços

tanto do processo de composição da pentalogia quanto da própria literatura de Ruffato. A leitura da descrição enquanto reflexão sobre o poder do consumo na sociedade, por exemplo, pode relegar a segundo plano a presença desse procedimento desde os primeiros livros do autor, e que parece estar muito mais relacionado a uma cotidianidade que ele tenta construir nas narrativas através dos detalhes que as compõem.

Em “Ciranda”, conto de *Histórias de remorsos e rancores*, por exemplo, observamos o personagem principal, Zunga, passando pelo centro de Cataguases, onde meninos expunham “pilhas de revistas para troca, Zorro, Cavaleiro Negro, Combate, Tex” (RUFFATO, 1998, p. 70-71); já em “Uma fábula”, o narrador descreve que o “Micheletto velho” consegue escriturar um “mataréu vassalo de bicharias (...) veados-mateiros e cachorros-do-mato, sapos-cururu e tatus-galinhas, macacos-prego e lobos-guará” (RUFFATO, 2005, p. 16). Nos dois exemplos, a enumeração auxilia a construção do cotidiano; trata-se do mesmo procedimento, aplicado apenas em contextos distintos, mas com a mesma finalidade, detalhar os espaços em que vivem as personagens, abordá-los em sua totalidade, conquanto sejam configurados os relatos pela fragmentação – embate travado no campo pela própria pentalogia, obra cujos objetivos anunciados giram em torno de uma abordagem totalizante da realidade brasileira, ainda que esta seja formada por narrativas autônomas que dão corpo à unidade precária.

Os anos que a pentalogia leva para ser concluída e a inserção nesta de antigos relatos podem também problematizar a ideia de uma linguagem mais próxima ao poético ou ao imaginário rural perpassando todo o primeiro volume do projeto. Porque se, de fato, a linguagem em turbilhão de “Uma fábula” é reencontrada nos fragmentos de lembrança de Dona Paula que dão forma a “Sulfato de morfina”, tal procedimento não se repete nas demais narrativas formadoras de *Mamma, son tanto felice*, todas elas contos dos livros anteriormente publicados pelo mineiro. Comparemos, por exemplo, a história inicial a “Aquário”; em determinado ponto da abertura do projeto, o narrador, espécie de consciência coletiva que parte de Maria Zoccoli passando por André e até mesmo pelo “Micheletto velho”, alude assim ao destino do patriarca:

Depois que enterraram a Louca, o Pai, besteiro, concordando na diáspora dos sobrantes, dispersos aos quatro-cantos Michlettos e Bicios, sitiou-se na fazendola, homiziando-se entre os animais, comendo, bebendo e dormindo com eles, bicho-ele-mesmo, conversas acaloradas em tardes agônicas, cadeiras espalhadas pelas calçadas de Rodeiro, pito de mães para exemplar

criança espevitada, depois alusão, lenda, enfim nada, a barroca asselvajada, temida, submersa no silêncio primevo, encapsulada no esquecimento, suspensa na memória (RUFFATO, 2005, p. 23).

Termos como “sobrantes”, “besteiro”, “asselvajada”, mesmo o composto “bicho-ele-mesmo” fazem menção direta à linguagem própria da zona rural mineira, elo reforçado pela sucessão de imagens que compõem a descrição quase onírica do modo como a personagem permanece no inconsciente coletivo do povoado, reforçadas sobretudo pelas frases nominais que se multiplicam ao fim do período. Esse registro mais às raias do poético, porém, não se sustenta em outros pontos do conjunto de livros. Em “Aquário”, por exemplo, Carlos, da posição de narrador, descreve desta forma um dos fatos que caracterizam a desagregação de sua família:

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

E frequentava as mulheres-damas da Ilha no dia do pagamento. E carteava a valer na Vila Reis. E se emborrachava todos os sábados, domingos e feriados. E passava a mão no meio das pernas das moças que trabalhavam com ele na fábrica (RUFFATO, 2005, p. 61)

Embora o termo “coleou” sugira filiação à variedade linguística da região onde se passam as histórias de *Inferno provisório*, as ênclises e o uso de termos e expressões sobremaneira formais como “bradava” e “aplaudindo o propósito” afastam a narrativa da aproximação com a oralidade aventada pelo próprio autor. Argumentar-se-ia aqui abordarmos um caso isolado, pois as personagens de “Aquário” já passaram pelo êxodo rural e, estabelecidas na cidade, carregam este ambiente apenas como resíduo. Não se trata disso, porém. Se observarmos o início de “A expiação”, cujo caminho para a pentalogia é idêntico ao da história de Carlos e Nica, de *(os sobreviventes)* para *Mamma, son tanto felice*, a modulação linguística empregada, numa narrativa que se passa em boa parte no povoado de Rodeiro, na década de 1950, aproxima-se muito mais do antigo conto do que das composições inéditas inseridas no projeto:

O menino acordou subitamente, assustado. Onde estava? O quarto navegava zozzo por lonjuras intermináveis. Na manhã indolente, uma nesga de luz candeava sorrateiros grãos minúsculos de poeira através das fendas na madeira apodrecida da janela. Esfregou os olhos e ficou observando o teto de telhas vermelhas, os caibros e a cumeeira tortos, a parede sem reboque (RUFFATO, 2005, p. 75).

Comparadas as narrativas, “Uma fábula” é distinta tanto de “Aquário” quanto de “A expiação”; à profusão de imagens caracterizadora da abertura de *Inferno provisório* não se ligam em nenhum momento a formalidade e exatidão descritiva dos contos inicialmente divulgados em 2000. Nesse sentido, as características intrínsecas ao volume inicial da pentalogia salientadas pelo autor fazem-se presentes apenas em uma ou outra peça, e não em todos os pontos da obra, como se poderia supor de um projeto ficcional realizado por um escritor trabalhador, cuja elaboração ficcional é parte de um plano meticulosamente realizado. Isso, todavia, não desfaz a união entre as personagens e suas trajetórias existente em *Mamma, son tanto felice* – elo manifestado pela origem (não apenas a procedência italiana, mas a relação próxima e controversa das personagens com suas raízes) –, mas aponta para certos impasses identificáveis na comparação entre o que declara o escritor mineiro acerca de sua ficção e o que nela pode ser analisado.

Em virtude disso, é possível afirmar que o protocolo de leitura edificado por Luiz Ruffato define para o conjunto de livros características que podem não se fazer presentes em todos os pontos do projeto, ao passo que insira o autor no campo por meio de uma imagem de escritor ciente do poder de sua ficção, suas características formadoras, seus objetivos particulares. Esses percalços lançam olhar sobre o processo de composição da pentalogia, com maior peso se analisado em conjunto a outras tomadas de posição do mineiro que tentam modular uma visão una e bastante específica sobre sua literatura. Nesse sentido, torna-se fundamental ampliar o estudo sobre a construção do conjunto de livros; examinemos, pois, com maior atenção, o segundo volume do projeto, *O mundo inimigo*.

5.2 – *O mundo inimigo*, 2005

O mundo inimigo resgata, como *Mamma, son tanto felice*, contos publicados por Luiz Ruffato nos livros de 1998 e 2000. Especificamente, quase todas as *Histórias de remorsos e rancores* estão no segundo volume da pentalogia. Apenas “O alemão e a puria”, conforme destacamos, ali não se encontra. Além disso, é formado o segundo tomo do projeto por dois antigos contos de (*os sobreviventes*), “A solução” e “Um outro mundo”, além de outras quatro narrativas: “O barco”, “A demolição”, “Paisagem sem

história” e “Vertigem”, até então inéditas na obra do mineiro, embora já publicadas pelo autor em antologias (caso das duas últimas)³⁵.

Se a reorganização das antigas narrativas em partes do primeiro volume do projeto devia-se à reunião das personagens de ascendência italiana espalhadas pelos dois primeiros livros de Ruffato, cristalizando a origem como fio condutor de *Mamma, son tanto felice*, no segundo tomo do projeto é o espaço o que os une, já que todas as narrativas de algum modo fazem referência ao Beco do Zé Pinto, espécie de cortiço no qual as personagens residem ou com o qual estabelecem algum tipo de relação. O leitor é introduzido à segunda parte de *Inferno provisório* através de “Amigos”, narrativa que reúne as personagens Gildo e Luzimar no fim da tarde de um 24 de Dezembro, véspera de Natal:

Os últimos operários largam apressados a Manufatora, Feliz Natal!, Feliz Natal!, eufóricos despedem-se, esvaziando a tarde estéril de nuvens. Entorpecido pelo bafor dos paralelepípedos, Luzimar panha a bicicleta, e, devagar, corta a Vila Domingos Lopes (pernas loja em loja ziguezagam), *levar alguma coisa pra soninha tenho de arrumar dinheiro*, sobe a Rua do Comércio (luzinhas emaranham as vitrinas, um esbaforido papai-noel se desdobra rôu- rôu- rôu vermelho), *seu zé pinto quem sabe o décimo-terceiro ela merece*, ansioso cruza a Ponte Nova (o Rio Pomba gordo embaixo), *ah merece coitada depois eu dou um jeito*, duvidoso transpõe a Pracinha (moleques zonzemiam uma bola dente-de-leite), *será que ele empresta?*, entra na Vila Teresa, *assino promissória, com efeito!*, a catraca roda em falso, *merda!*, apeia, fulo, soca o selim, *merda! merda!*, do outro lado, junto ao meio-fio da casa do Gildo e do Gilmar, um Fusca 1300 verde, placa de São Paulo (RUFFATO, 2005a, p. 15).

O primeiro parágrafo de alguma forma anuncia o fio condutor do segundo volume da pentalogia. Nas doze narrativas que o formam, *O mundo inimigo* trabalha sobretudo com a questão da posse, tanto material (o presente perseguido por Luizmar na véspera de Natal, por exemplo) quanto emocional (relembremos “A danação”, conto de *Histórias de remorsos e rancores* também aqui inserido, em cujas páginas acompanhamos a impossibilidade de Zito Pereira reaver a própria vida, perdida nas desilusões que imiscuem Catagaus e São Paulo, conforme analisamos anteriormente). Na abertura do segundo volume do projeto, a visão do automóvel estabelece o ponto

³⁵ “Paisagem sem história” foi publicada na antologia *PS:SP*, organizada por Marcelino Freire e Nelson de Oliveira em 2003. Ver: RUFFATO, Luiz. “Paisagem sem história” In: FREIRA, Marcelino. OLIVEIRA, Nelson (orgs). *PS:SP*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 58-63. No mesmo ano de 2003, Ruffato também publica “Vertigem”, agora na antologia *Ficções fraternas*, organizada por Livia Garcia-Roza; trata-se da primeira publicação do mineiro pela Record que, dois anos depois, começa a lançar o *Inferno provisório*. Ver: RUFFATO, Luiz. “Vertigem”. In: GARCIA-ROZA, Livia (org.). *Ficções fraternas*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 71-87.

inicial da narrativa; percebendo um carro de fora de Cataguases, Luzimar resolve averiguar se um dos amigos (os irmãos Gildo e Gilmar) está na cidade em virtude das comemorações de fim de ano. Ao se encontrar com Gildo, Luzimar trava com o companheiro um diálogo que rememora a infância, reconhece o peso da passagem do tempo (“Eram estranhos, agora” [RUFFATO, 2005a, p. 17]) e descamba para a violência por causa das diferenças sociais – mesmo mínimas – que os separam.

De início, é preciso que nos concentremos na colocação de “Amigos” na pentalogia de Ruffato. O encontro entre as duas personagens na véspera do Natal é o conto que finaliza as *Histórias de remorsos e rancores*. Na estreia literária do escritor mineiro, como já analisamos, o leitor deparava-se com narrativas que giravam em torno da pequena cidade de Cataguases, povoada por personagens bastante específicos: sem horizontes, os homens são invariavelmente violentos; as mulheres, mesmo as mais sonhadoras, submissas. A coletânea de 1998, constituída por sete contos, carregava consigo outra particularidade, uma espécie de intimidade entre as personagens que dividiam (ou em algum momento dividiram) um mesmo espaço, o Beco do Zé Pinto, espécie de cortiço onde residiam. Assim, Vanim (“A decisão”), Marquinhos, Zunga e Jorginho (“A mancha”, “Ciranda” e “Jorge Pelado”, respectivamente), Zito Pereira de “A danação”, e o Pedro de “O alemão e a puria” são vizinhos e podem ser vistos não só em suas próprias narrativas como em miradas breves nos demais relatos que formam o livro.

A única peça em que não se encontra tal convivência é “Amigos”, certamente pelo salto temporal que ela dá em relação aos demais contos – também por isso o relato finaliza a coletânea. Isso não quer dizer, porém, que o Beco não se faça nele presente, já que Luzimar é ex-morador do local e esse espaço também fora frequentado por Gildo durante a infância, pois próximo de sua casa. O estudo de “Amigos” e seu posicionamento na pentalogia, entretanto, ganha maior peso se as alterações nele efetuadas pelo autor para sua publicação como primeiro capítulo do segundo volume do projeto iniciado em 2005 são esmiuçadas.

5.2.1 – Posicionamentos e versões

Em *As regras da arte*, Pierre Bourdieu argumenta acerca das características necessárias a um possível estudo dos processos que envolvem a escrita literária, para o qual importaria sobremaneira a leitura dos caminhos adotados e dos trajetos negados

pelos escritores. Segundo o sociólogo francês, a análise das “versões sucessivas de um texto” apenas

se revestiria de sua plena força explicativa se visasse *reconstruir* (sem dúvida um pouco artificialmente) a lógica do trabalho de escrita entendido como busca realizada sob a sujeição estrutural do campo e do espaço dos possíveis que propõe. Compreender-se-iam melhor as hesitações, os arrependimentos, as voltas se se soubesse que a escrita, navegação arriscada em um universo de ameaças e de perigos, é também guiada, em sua dimensão negativa, por um conhecimento antecipado da recepção provável, inscrita em estado de potencialidade no campo (BOURDIEU, 1996, p. 225; grifo no original).

Mesmo que Bourdieu aborde os avanços e recuos da escrita anteriores à veiculação pública das obras literárias, poderia ser possível partir de suas reflexões para pensar a reinscrição de certos contos já publicados por Luiz Ruffato em seus dois primeiros livros na construção do *Inferno provisório*. Através do processo de reescrita, acreditamos, a natureza de algumas movimentações do escritor no campo pode ser explicitada, evidenciando uma aproximação entre o discurso ficcional e seus posicionamentos que cristaliza os espaços que ele vai ocupando no campo, ligados ao “estado de potencialidade”, o repertório crítico com o qual se lê a ficção brasileira atual. Para isso, efetuaremos a comparação entre as duas versões de “Amigos”.

O início do conto em *Histórias de remorsos e rancores* é quase o mesmo do encontrado em *O mundo inimigo*; ainda assim, algumas alterações devem ser explicitadas para que tentemos compreender o próprio processo de reescritura realizado no capítulo de *Inferno provisório*:

A última turma de operários larga apressada a Manufatora. Luzimar pega a bicicleta, despede-se dos colegas – “Feliz Natal!, Feliz Natal!” – e pedalando cruza a Vila Domingos Lopes, toma a rua do Comércio, centenas de pequenas luzes coloridas estendidas entre os postes, a via abarrotada, tinha que levar alguma coisa pra Soninha, mas o quê? (*Coitada deve de estar esperando preciso arrumar um dinheiro emprestado vou passar lá no seu Zé Pinto quem sabe o décimo- terceiro já foi todo mas ela merece fim do mês eu pago*), atravessa a ponte nova, corta a Pracinha, entra na Vila Teresa, a corrente se solta da catraca, merda!, apeia. Então avista um fusca verde estacionado junto ao meio-fio, em frente à casa do Gildo, placa de São Paulo (RUFFATO, 1998, p. 123).

Comparando apenas o primeiro parágrafo presente em *Histórias de remorsos e rancores* com o vinculado em *O mundo inimigo*, algumas alterações pontuais chamam a atenção. No conto de 1998, a ação desenvolve-se de maneira bastante simples e, de certa forma, ágil, com Luzimar, a personagem central, desde o início sendo abordado

pelo narrador. A linguagem acompanha o registro formal (ainda que o verbo “aparear” caracterize uso regional, ou, ao menos, coloquial), apresentando alguma modificação no momento em que acompanhamos o fluxo de consciência da personagem, sem pontuação, ilustração da turbulência de seus pensamentos, e em itálico, fonte abandonada quando o narrador retoma o fluxo das ações.

Do capítulo inicial de *O mundo inimigo* não se pode dizer o mesmo. Inicialmente, reparemos que, diferentemente do conto, em que se encontra como parte da “última turma de operários”, a personagem está aparentemente de fora dos “últimos operários” que “eufóricos” despedem-se uns dos outros, “esvaziando a tarde estéril de nuvens”. Luzimar é apenas introduzido quando “panha” a bicicleta e toma o rumo de casa, uso vocabular sobre o qual devemos debruçar atenção.

Espécie de “construção híbrida”, como lembra Bakhtin³⁶, a forma verbal “panha” é a clara manifestação de como o registro linguístico da personagem termina por influenciar o próprio discurso do narrador, aproximação a que podemos associar a ideia contumaz defendida por Ruffato de que fala sobre um cotidiano que viu e viveu, e, por isso, tem pleno domínio de suas características constitutivas. É comum nas entrevistas do mineiro lermos declarações que atestem tal identidade entre autor e tema através também da formulação linguística, quando argumenta ser sua linguagem fruto de pesquisa intensa e as modulações encontradas em seus livros parte importante da reflexão que o projeto literário exerce. Na já referida entrevista a Angela Leite de Souza para a revista *Princípios* pouco tempo após o lançamento de (*os sobreviventes*), por exemplo, Ruffato afirma que sua ficção tem dois lados, aparentemente antitéticos:

De fato, o que escrevo tem esses dois lados. Enquanto a forma é radical, no fundo há uma tentativa desesperada de ser a literatura mais mineira, a mais fiel possível às minhas raízes, tanto sociais quanto de linguagem (RUFFATO, 2001a, p. 73).

Nesse sentido, a aproximação entre narrador e personagem conduz um processo maior de identificação do próprio leitor com o que está sendo exposto, como ressalta o autor em entrevista ao *blog* “Em bom português...”: “A linguagem é extremamente importante, a identificação que você tenha ou não com o personagem pra mim é primordial” (RUFFATO, 2010a). Esse processo dialogaria a construção do ponto de

³⁶ Bakhtin denomina “construção híbrida” o “enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’” (Ver: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Vários tradutores. São Paulo: Editora UNESP, 1993, p. 110).

vista da ficção ruffatiana com o imaginário do trabalhador urbano, relação potencializada pela própria origem social do autor, base para o olhar desenvolvido em sua literatura. Tal posição, no entanto, parece deixar de lado o “processo histórico real”, para a qual noções como “classe” ou “consciência de classe” são “sempre o último e não o primeiro degrau”, como lembra E. P. Thompson (2012, p. 274), instaurando oposições mais bem demarcadas cujo sentido último seria consolidar o autor no campo de produção de que faz parte por meio de uma identidade entre seu nome e a principal personagem de seu trabalho ficcional.

É necessário, todavia, tentar compreender a maneira como o escritor movimentase para construir esse lugar específico. Lembremos que o mineiro insere o *Inferno provisório* no campo com o crédito dado por *eles eram muitos cavalos* (grande parte de seu capital literário) e essa relação também é parte importante para a análise de colocação da pentalogia, processo que pode ser lido – acreditamos – também na própria escrita de Ruffato. A reformulação de “Amigos” nos parece fundamental nesse sentido.

Reparemos, por exemplo, que termos coloquiais como “panha” convivem no fragmento anteriormente citado com ênclises (“despedem-se”) em lugar de próclises (se despedem), colocações estas muito mais afeitas ao registro diário. Essa espécie de impasse entre registros salientaria, como lembra Ricardo Lísias (2014), um descompasso nas narrativas do mineiro. Em artigo no qual discorre especificamente sobre a reformulação dos contos dos livros de 1998 e 2000 para sua inserção no projeto iniciado em 2005, Lísias argumenta que as histórias de Ruffato situam-se entre uma “tentativa de reproduzir uma linguagem que seria presumivelmente a das classes mais baixas” e um narrador “às vezes quase parnasiano”; logo:

O choque termina deixando os textos com uma impressão de descompasso, cuja consequência mais grave é a dificuldade para que o discurso se solidifique formalmente. O leitor acaba sempre pressentindo alguma fraqueza nos narradores de Ruffato: resta a impressão de algo desconjuntado (LÍSIAS, 2014).

A análise desse descompasso narrativo pode ser ampliada se se leva em conta a possibilidade de as próprias reformulações dos antigos contos em capítulos de novos romances serem parte da trajetória do autor. Assim, podemos medir a reescrita tomando as negociações e relações estabelecidas pelo mineiro como base de análise, processo que resultaria na aproximação entre os posicionamentos do autor e a construção de sua

literatura. Sob esse aspecto, alguns procedimentos articulados pelo escritor requerem atenção.

Já salientamos que no conto de 1998 Luzimar é parte integrante de um grupo de operários e que no capítulo de 2005 ele parece estar de fora dos trabalhadores que esvaziam “a tarde estéril de nuvens”, para, posteriormente, ser focado pela narração “Entorpecido pelo bafor dos paralelepípedos”; as descrições parecem procurar pelo poético, tentando construir imagens de alguma forma mais impactantes, menos afeitas à composição sóbria que guia a primeira versão. A posterior caracterização espacial segue a mesma tônica, pois enquanto na primeira versão “centenas de pequenas luzes coloridas estendidas entre os postes” e “a via abarrotada” ilustram o movimento de Natal na Rua do Comércio, a história de 2005 aposta em “pernas” que “ziguezagam” luzinhas que “emaranham as vitrinas” e um “papai-noel [que] se desdobra rôu-rôu-rôu vermelho”, todas as observações inseridas entre parênteses, comentários do narrador que ilustram as ações da personagem. O autor tende a afastar qualquer referencial mais claro que elucide o enredo para, no lugar, lançar mão da linguagem figurada, desde a metonímia caracterizando os potenciais consumidores até a onomatopeia cujo intuito parece ser dar vida aos detalhes da composição, constituindo imagens particulares para cada passo da ação narrada.

Some-se a isso a predileção pela fragmentação, mais clara na distribuição do fluxo de consciência de Luzimar e seus questionamentos acerca da necessidade de comprar um presente para a esposa. No primeiro conto, parte desse pensamento é introduzido por discurso indireto e o trecho em discurso indireto livre (marcado por variação de fonte tipográfica) aparece condensado em apenas um ponto da narrativa, esclarecendo o que pensa o protagonista. Já em *O mundo inimigo*, o fluxo de consciência da personagem, também grafado em itálico, é distribuído de forma entrecortada ao longo do texto, como para evidenciar que as ações externas ocorrem em concomitância às reflexões do trabalhador, ampliando a importância do fragmento como procedimento base da narrativa. Além disso, no conto parece claro ao leitor que Luzimar, por exemplo, procurará Zé Pinto com o intuito de conseguir um empréstimo, tendo em vista já ter gastado todo o salário, incluindo aí a gratificação de Natal (“*o décimo-terceiro já foi todo*”); na versão de 2005, essa informação pode ser inferida pelo leitor, mas não especificamente quando a referência ao salário aparece no texto (“*seu zé pinto quem sabe o décimo terceiro*”), apenas quando se menciona o que Luzimar faria caso Zé Pinto aceitasse emprestar-lhe alguma quantia (“*assino promissória*”).

A aposta em uma narrativa ainda mais fragmentada do que sua versão inicial explicitaria a aproximação entre a obra e a série literária ligada à inovação formal, aproximação estabelecida principalmente pela fragmentação e pela oscilação do foco narrativo. Esses procedimentos, porém, podem também revelar a maneira como o escritor movimenta-se no campo, e para a qual desempenha papel importante a posição que ele passa a ocupar nesse espaço – e a consequente autonomia para transitar pelo mesmo – a partir de *eles eram muitos cavalos*.

O trânsito mais autônomo, relembremos, dá-se como consequência de um livro aplaudido por sua radicalidade formal, garantida sobretudo por procedimentos que consolidam a construção de uma narrativa calcada no fragmentário; tais procedimentos são, portanto, valores com que a obra do mineiro tem sua importância ratificada pelos “legisladores literários”, aqueles a quem pertence “o poder de dizer o que é literário e o que não é, de traçar os limites da arte literária” (CASNOVA, 2002, p. 39), constituindo grande parte de seu capital frente ao campo. O crédito, entretanto, não é uma garantia perpétua de autonomia, mas um caminho que se pode seguir para novas movimentações. Esse caminho específico tem seus traços constitutivos, trilhas próprias que se apontam como as mais viáveis ao autor se este deseja permanecer nas posições de maior destaque. Assim, por exemplo, a construção do romance não-burguês ganha ainda mais força nas explicações do autor após a publicação de *eles eram muitos cavalos*, mesmo que o desejo de construir uma obra distante dos padrões tradicionais desse gênero específico se manifeste desde o período de publicação de seus dois primeiros livros.

Nesse sentido, a construção de uma narrativa ainda mais fragmentada do que sua versão original, e que aposta numa articulação (mesmo problemática) entre narração e personagem através do registro linguístico como para ilustrar a variação do foco narrativo, pode ser explicada como uma decisão do autor pelo caminho indicado pelo campo, o crédito que lhe é ofertado. A nova versão de “Amigos” seria, portanto, um exemplo de como o escritor negocia sua manutenção nos lugares de maior prestígio no campo articulando sua literatura também de acordo com as “regras da arte”.

A colocação do *Inferno provisório* no campo literário, porém, carrega outras nuances. Lemos, anteriormente, que o projeto insere-se no campo em movimento de aproximação com séries literárias diversas, ligação que compreende tanto diálogos quanto tensões com o repertório contemporâneo. Dessas tensões, o maior exemplo seria talvez a consolidação da pentalogia enquanto ciclo épico numa época de pequenos projetos, uma grande obra que persegue a totalidade ainda que através do fragmento.

Essa relação em especial pode ser identificada no próprio processo de montagem do conjunto de livros para o qual importa sobremaneira a relação entre narrativas já publicadas e relatos inéditos, relação fundamental para a unidade precária em que se constitui a pentalogia do mineiro.

5.2.2 – Histórias que se desdobram

O estudo da montagem do *Inferno provisório* passa também pelo diálogo entre a construção ficcional e certas tomadas de posição de seu autor, mais especificamente as entrevistas e depoimentos que tentam articular um protocolo de leitura para a recepção da pentalogia. A fim de atingir tais objetivos, podemos retornar à análise de “Amigos”, mais especificamente à comparação entre as versões de 1998 e 2005, esmiuçando alterações importantes para a composição do conjunto de livros.

Com o avanço do enredo, o conto de *Histórias de remorsos e rancores* possui uma pausa que, de certa forma, como já aludimos, constitui o conflito inicial, o ponto de partida para os acontecimentos necessariamente importantes para seu desenvolvimento: “Então avista um fusca verde estacionado junto ao meio-fio, em frente à casa do Gildo, placa de São Paulo”. A conjunção inicia a frase e indica ao leitor a necessidade de se concentrar naquele encontro entre Luzimar e o amigo, inicialmente ausente, mas íntimo pela colocação do artigo junto à preposição “de”. Trata-se de uma frase simples e direta, como o é todo o início da primeira versão de “Amigos”, recorrendo à descrição apenas no mais essencial, a “placa de São Paulo” a personificar em Gildo o homem de volta à cidade.

Em contrapartida, na versão presente em *O mundo inimigo* não há qualquer palavra de introdução ao conflito inicial, tudo acontece em cadeia, sem pontos finais, salientando a simultaneidade das ações. Luzimar, que abandonara há pouco o trabalho na véspera de Natal, tem um problema com sua bicicleta, “apeia” do veículo, soca-o “fulo” e, nesse momento, avista “junto ao meio-fio da casa do Gildo e do Gilmar, um Fusca 1300 verde, placa de São Paulo”.

Há importantes diferenças entre as versões no que diz respeito à configuração do próprio enredo na introdução das narrativas. No primeiro conto, por exemplo, é fácil que o leitor saiba quem são, desde o início, os “amigos” referidos pelo título (Luzimar e Gildo), enquanto a referência no capítulo de 2005 ao nome de Gilmar deixa tal revelação para as páginas seguintes. Tal reformulação deve-se mesmo à composição de

O mundo inimigo, já que nele “Amigos” é sucedida por “A demolição”, em que Gilmar, irmão de Gildo, é protagonista. Nas duas versões, entretanto, faz-se presente a antítese representada por, de um lado, a bicicleta de Luzimar, e, de outro, o automóvel em frente à casa, bem como o fato de o encontro resultar de um golpe de azar, o defeito da bicicleta, indicando que os amigos já não são tão próximos como antes.

Acerca dessa antítese inicial, há de se tecer algumas reflexões. A oposição entre os veículos pertencentes às duas personagens esboça a diferença econômica entre ambas, ratificada no diálogo que conduz o enredo e termina de modo abrupto, quase chegando à violência. De certa forma, porém, o estabelecimento dessa diferença é mais sutil no conto de 1998 do que no capítulo de 2005. Na primeira versão, Luzimar salta da bicicleta quando a corrente desprende-se da catraca e enxerxa o fusca com placa de São Paulo, ação em alguma medida mais natural do que na segunda, quando a personagem abandona o veículo, pragueja contra ele e manifesta fisicamente sua indignação até ver o fusca verde em frente à casa dos antigos amigos. As várias ações da personagem poderiam ser resumidas, mas são trabalhadas e retrabalhadas, manifestadas e repetidas como para reforçar a já clara distinção entre os patamares econômicos ocupados por cada um dos protagonistas.

Some-se a isso a caracterização do automóvel pertencente a Gildo, “um Fusca 1300 verde”. O detalhamento do veículo vindo de São Paulo parece estar diretamente ligado às próprias declarações de Rufato sobre sua obra, quando este menciona a organização (e intenções) dos volumes da pentalogia, principalmente do segundo número, por ora em destaque. Para o autor, como vimos anteriormente, os livros que sucedem *Mamma, son tanto felice* dele diferenciam-se primeiramente pela desagregação dos núcleos familiares, o que resultaria no vínculo cada vez mais estreito entre sujeito e mercadoria, evidenciando maior poder da sociedade de consumo sobre os destinos individuais, aspecto presumivelmente ilustrado pelo excesso de descrições que povoam os volumes subsequentes do projeto, algo distantes do primeiro tomo. As descrições, porém, como procuramos explicitar anteriormente, estão muito mais ligadas à construção de uma cotidianidade presente nos livros do que uma filiação entre um procedimento literário e alguma característica social que se quer ver ali retratada.

Isso posto, não se pode deixar de destacar que a posse representa o fio condutor de *O mundo inimigo* e é em torno deste que as narrativas formadoras do livro giram. Em “Amigos”, por exemplo, esse fio condutor ilustra o encontro inicialmente amistoso de Gildo e Luzimar. Quase inteiramente em diálogos, a narrativa está calcada na oposição

entre as condições econômicas das duas personagens, ainda que ambas sejam operárias. Vindo de São Paulo, dono de um automóvel, capaz de comprar uma televisão para a mãe como presente de Natal, Gildo enxerga-se como ser superior ao colega da infância, a ponto de diagnosticar o fim das esperanças de Luzimar e referendar para ele um destino pouco otimista: “Um dia, quando menos perceber, acabou... é o fim da linha... E que merda de vida você levou, cara!, que merda de vida!” (RUFFATO, 2005a, p. 24-25).

Do outro lado, Luzimar também vê em Gildo alguém diferente, não só uma espécie de modelo de quem sente inveja, dado o fato de o amigo ter tomado a decisão de ir embora de Cataguases e estabelecer-se na metrópole, um dos grandes sonhos das personagens de *Inferno provisório*, ávidos por libertarem-se do próprio dia a dia. Para o cataguasense, o companheiro “paulista” é alguém que pode lhe ajudar a resolver o problema que o incomodava no início do capítulo, comprar um presente para a esposa, Soninha. Sempre subalterno – à espera de Gildo, ele “esfrega a graxa seca dos dedos no forro do bolso, espana os minúsculos fiapos de algodão agarrados nos cabelos, na camisa, na calça” (RUFFATO, 2005a, p. 16) –, Luzimar conta com que o colega cumpra a promessa que lhe é feita, adquirir uma gargantilha na Rua do Comércio, submetendo-se a toda sorte de agressões verbais. O que está em jogo é, portanto, muito mais do que o reencontro entre conhecidos, mas a divisão bastante clara entre dois mundos, como expõe Jefferson Agostini Mello, que lê o modo de se expressar de Gildo

também perpassado por um conjunto de significados que reproduzem e reforçam um capitalismo em que se anuncia a passagem de uma sociedade de produtores para uma sociedade de consumidores, isto é, para uma sociedade na qual se imbricam produção e consumo, e na qual o sujeito passa a ser definido apenas pelo número de objetos de que dispõe (MELLO, 2006, p. 227).

A essa teia de significados, pondo em lados opostos os que podem e os que não podem comprar, poder-se-ia vincular o maior detalhamento dos objetos de consumo presentes na reelaboração dos antigos contos: de “fusca verde” para “um Fusca 1300 verde”, por exemplo. Porém, mesmo sendo a posse signo fundamental para *O mundo inimigo* – sobretudo em “Amigos”, quando bens como o carro, a TV e a (provável) gargantilha são de fundamental importância –, não se pode dizer que a nomeação detalhada de certos objetos implique em maior realce da mercadoria. O conflito entre as posições distintas na cadeia de produção capitalista desempenhadas por Gildo e Luzimar já está bastante evidente em *Histórias de remorsos e rancores*; o que Ruffato

faz ao reescrever a narrativa dando maior atenção a certos detalhes é – como nas ações de Luzimar em virtude do defeito de sua bicicleta – reforçar o que já está nítido; assim, a especificação do objeto, como lembra Danielle Corpas, age “mais como informação a serviço de mera reconstituição histórica” (CORPAS, 2009, p. 31) do que para desempenhar efeito prático na condução do enredo.

É preciso destacar, porém, a profunda ligação entre essas reflexões sobre a sociedade de consumo e o próprio projeto literário de Ruffato, somando-se aqui a escrita do mineiro às demais tomadas de posição que marcam seu trânsito no campo. Obra em progresso, o *Inferno provisório* é lançado em acompanhamento de entrevistas e depoimentos que constituem um protocolo de leitura a que articula uma interpretação sem arestas de suas características e objetivos. Nessa explicação construída pelo autor, há a referência clara, como já salientamos, de épocas específicas para cada volume da pentalogia, mesmo que as histórias possuam intensa variação temporal. Ruffato, por exemplo, afirma se tratar *O mundo inimigo* de um livro passado nos anos 1960 e 1970 e que discute o estabelecimento do proletariado em um pequeno município industrial; a esses traços, tornam-se necessárias as referências específicas aos objetos, que realmente estão ali para reconstituir determinadas épocas, sem ampliar, contudo, o significado do primeiro conto. Enfatizar certos detalhes presentes na narrativa é ato a serviço da imaginação do projeto e de como ele é situado no campo, acompanhando a autoimagem de um escritor trabalhador, ciente dos passos a serem dados por sua ficção, cuja obra é um plano bem delimitado. Os caminhos adotados pelo produtor na elaboração de sua literatura podem, portanto, como se dão suas movimentações.

A apropriação dos contos publicados pelo mineiro no fim da década de 1990 como partes do romance não-burguês, como analisamos em *Mamma, son tanto felice*, expõe também outros pontos da montagem dos volumes da pentalogia, em especial a construção do *Inferno provisório* enquanto narrativa hipertextual. É sobre essas relações e o diálogo entre a construção do segundo livro e o protocolo de leitura erigido pelo escritor que teceremos as próximas reflexões.

5.2.3 – Pedras de um mosaico

Para constituir-se como nome legítimo no campo, é preciso ao escritor “fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas”, como aponta Pierre Bourdieu (1996, p. 181). No caso de Ruffato, argumentamos, isso pode ser conseguido

não contrariando as exigências do campo, mas situando-se em diferença ainda que as acompanhando; residiria aí a retomada do romance-mosaico ou romance-painel, um ciclo épico que ao mesmo tempo consolida o fragmento como base narrativa e situa uma obra cujo objetivo declarado é recontar a história brasileira na segunda metade do século XX.

Unidade precária, o *Inferno provisório* desenvolver-se-ia como narrativa hipertextual, em que as personagens trafegam em planos distintos no curso da narrativa, ora como coadjuvantes, ora como protagonistas. Assim, ao construir a pentalogia – como ressalta Danielle Corpas – Ruffato lançaria mão da “lógica de painel que conjuga, de um lado, totalização ao modo do romance e, de outro, síntese e autonomia próprias do conto” (2009, p. 24).

Para a configuração do romance-mosaico, a menção ao nome de Gilmar no primeiro parágrafo da nova versão de “Amigos” é de fundamental importância, já que indica a presença do irmão de Gildo como personagem de uma das narrativas formadoras de *O mundo inimigo*, cuja construção pode ser analisada tentando uma leitura mais ampla sobre o processo de composição da pentalogia. O segundo volume do projeto de Ruffato, dissemos, é sobremaneira devedor de seu primeiro livro de contos, não só pelas histórias curtas que dele incorpora (caso de “Amigos”), mas também pela importância das mesmas para a construção das narrativas inéditas que com elas formam o tomo de número dois do conjunto. Parece ser a montagem de *O mundo inimigo* (de *Inferno provisório*, em maior grau) um puxar de fios, quando Ruffato esclarece destinos apenas mencionados em *Histórias de remorsos e rancores*, trajetórias divisadas de esquelha, miradas rápidas tão características da hipertextualidade formadora dessa obra. A própria “Amigos” é interessante para a averiguação desse princípio de montagem. Em determinado momento do encontro entre Gildo e Luzimar, lemos o seguinte diálogo:

- Quanto tempo você mudou do Beco, Luzimar?
- Uns dez, onze anos...
- Isso tudo?
- É... por aí...
- Tem isso que a gente não se vê?
- Deve de ter... Quer dizer, no começo eu ainda vim aqui, lembra? Depois, seu Marciano morreu... vocês foram pra São Paulo...
- De vez em quando eu via o seu pai, o seu...
- Marlindo.
- Isso! De vez em quando eu via ele lá no colégio vendendo pipoca... perguntava por você...
- Faz tempo, né?
- Ô!, se faz! Logo depois que o pai morreu, o tio Gesualdo levou a gente pra São Paulo... Eu, primeiro... depois, o Gilmar...

- E ele?
- O Gilmar? Tem tempo que eu não vejo ele...
- Será que ele está bem?
- Ah, deve estar... Você sabe, jogador de futebol... o passe dele é do Palmeiras.. Andou emprestado no interior de São Paulo... Parece que teve de operar o menisco... De vez em quando dá notícia... Mas não para em lugar nenhum...
- Ele jogava bem pra caramba...
- Se jogava! Não fosse esse problema no joelho... (RUFFATO, 2005a, p. 17-18).

A menção ao destino de algum modo trágico do irmão de Gildo, a carreira futebolística frustrada por um problema físico, introduz o segundo capítulo do livro, “A demolição”, em que Gilmar é protagonista. Na narrativa, o ex-jogador, agora dono de um bar na periferia de São Paulo, tem de voltar a Cataguases anos depois de abandonar a terra natal a fim de que um segredo da infância não seja descoberto. Ao ser informado por Gildo de que a casa onde passaram a infância – cuja sala é o principal cenário de “Amigos” – será demolida, Gilmar relembra um episódio indelével na memória, impossível de ser trazido à tona:

O quintal, o campo de futebol. Traves de chinelos e quinas, bola pererecando por entre as pernas magoadas dos moleques. Certa tarde – era julho, o de dias corrompidos – exauriam-se numa partida o Lucas, o Marquinho, o Tiquinho, o Gilmar – blusa laranja, gola cacharrel e enregelados pés nus de esfolados recentes, como esquecer? Vergada sobre a toalha-de-plástico verde que cobria o tampo da mesa da cozinha, a paciência da mãe catava feijão, os óculos pesando a madeira carcomida do rosto. Vizinho, o locutor da Rádio Cataguases tropeçava, emocionado, nas lágrimas da carta de uma ouvinte. Ao longe, as águas do Rio Pomba diluíam as horas do relógio. Então, num relâmpago, quatro pares de olhos acompanharam, arremessada a meia-altura pelo Tiquinho, a bola encaixar-se por, milagre, na pequena abertura por onde respiravam os recônditos da casa. Corações arruinados, dois a dois, os quatro pares de olhos buscaram iluminar o porão, mas lá dentro apenas a inutilidade de pentes, grampos, pratinhas, palitos de fósforo, chumaços de cabelo, ciscos. Chorando, medo de apanhar da mãe, Viu o que você fez?, viu?, o Lucas estapeou o Tiquinho, cascudos, pontapés, socos, tapas, bicudas, sem dó, afinal todos batiam naquele sarará sem pai, largado na rua, canelas empoeiradas escalavradas, pixaim sujo, camisa banguela de botões, calçãozinho encardido, desbalanceado no mundo, Agora você vai ter que ir lá dentro buscar ela! Na cozinha – vazia a cadeira onde dona Marta, há pouco, sentava – mosquitos zumbiam cagando na austeridade do retrato oval do seu Marciano. Empurrado, Tiquinho enfiou a perna direita no buraco, o ombro direito, a cabeça, o braço esquerdo, a perna esquerda. De coque murmurou, Não dá pra ver nada, Estou com medo, choramingou, tentando retroceder. Mas o Lucas, o Marquinho e o Gilmar impediram-no com murros e cusparadas. Tiritando, o Tiquinho calcou os pés descalços no chão gosmento, assustando rato, lagartixas, bizzorros, escorpiões, aranhas e tudo mais que vive nas profundas ignotas da Terra, e desapareceu na escuridão pegajosa (RUFFATO, 2005a, p. 36-37).

O acidente/ assassinato faz com que a volta de irmão de Gildo seja indispensável a fim de que fantasmas do passado não apavorem o presente. Leiamos, primeiramente, porém, a presença da descrição minuciosa do espaço bem como das personagens de “A demolição”. Do referencial (a blusa “laranja” de “gola cacharrel”, a “toalha-de-plástico verde”) à enumeração (“rato, lagartixas, bizzorros, escorpiões, aranhas”), passando pelas metáforas descritivas (“os óculos pesando a madeira carcomida do rosto”), tudo concorre para uma ambientação completa do leitor ao que está sendo exposto. Tal procedimento, comum à tradição realista, gera a impressão de abrangência, totalidade, quebrada porém pela finalização do episódio.

“A demolição” é uma das muitas crônicas da infância que perpassam a pentalogia; são narrativas que envolvem violência (presente em todo o projeto) contra as próprias crianças envolvidas ou contra alguém com elas relacionado, como é o caso de “A expiação” (narrativa tripartida que tem em um dos protagonistas o menino Zé e a descoberta da morte do pai, pretensamente morto por um empregado), “A mancha”, “Jorge pelado” (ambas de *O mundo inimigo*), “Estação das águas” e “O profundo silêncio das manhãs de Domingo” (*Vista parcial da noite*), por exemplo. Esses textos são normalmente narrados em terceira pessoa, mas por um narrador que adere seu discurso à personagem tentando garantir certa empatia entre leitor e enredo pela proximidade discursiva. Essa aproximação se dá desde a escolha vocabular, como o diminutivo “calçãozinho” no fragmento acima, dando maior peso à pobreza da personagem (não por acaso de nome Tiquinho), até a condução dos enredos, cujos epílogos em suspenso tenderiam à construção de um olhar “especialmente tocante [para] a impossibilidade de reverter destinos marcados por privação, frustração e descartabilidade”, conforme argumenta Danielle Corpas (2009, p. 25). O fim de Tiquinho gera, assim, certa empatia no leitor, que constataria por meio da narrativa que traz o menino como personagem a impossibilidade de certas vidas frutificarem mais do que suas condições originais de “párias urbanos”, retomando a expressão de Jessé Souza para ilustrar a situação dos mais pobres no curso da modernização brasileira (2000, p. 266). A criança torna-se, assim, uma forma de representar o curto alcance dos anseios de uma parcela da população aplacada pela modernização e para quem as esperanças – mínimas sejam – mostram-se nulas.

O posicionamento de “A demolição” no romance-mosaico de Luiz Ruffato, entretanto, carrega consigo algumas particularidades no que diz respeito à própria montagem do segundo volume da pentalogia. De início, destaque-se a curiosa

inexistência de Gildo nos relatos da infância, especialmente no momento em que nos deparamos com a tragédia envolvendo Tiquinho. Mais velho, Gildo parece estar ausente da própria casa quando o irmão é ainda uma criança e brinca com meninos que aparecerão (com a exceção do “sará sem pai”) de forma mais ou menos destacada no mesmo *O mundo inimigo*. Mesmo sabendo que o filho mais velho de Dona Marta tenha ido antes do irmão para São Paulo, a distância de idade entre os irmãos é muito pequena, tendo em vista que ambos joguem num mesmo time de futebol, formado por amigos do bairro³⁷.

Além disso, destaquemos a nula referência ao nome de Tiquinho nos relatos posteriores do livro, embora os demais personagens, Lucas e Marquinho, nele apareçam, fazendo com que o caso explorado em “A demolição” seja uma espécie de fato isolado, que acaba por ir de encontro à composição deste tomo, calcado na relação entre as personagens e o espaço onde vivem. Em “Amigos”, Gildo e Luzimar citam, por exemplo, Gilmar, Jorge Pelado, Hélia, Marlindo, Caboré (grafado “Caburé” em *Vista parcial da noite*, narrativa que protagoniza), Vicente Cambota, todos personagens que aparecerão no curso da pentalogia. No fim de “A demolição”, o leitor é informado que “Em dois anos, Marquinho morreu atropelado por um cataníquel, bem em frente à venda do seu Antônio Português, na boca do Beco do Zé Pinto” (RUFFATO, 2005a, p. 38) – trecho que serve como introdução ao capítulo “A mancha”, conto publicado originalmente em *Histórias de remorsos e rancores* –, mas não há qualquer informação, ainda que como mirada rápida, tão característica do projeto de Ruffato, ao “desaparecimento” de Tiquinho. Fica a impressão de que a coerência normalmente aventada pelo autor para o conjunto de livros não se faz totalmente presente nas páginas da pentalogia, o que talvez aponte para o próprio tempo de composição do projeto e sua natureza de relacionar novos relatos com antigas narrativas. Mesmo reelaborando antigos trabalhos, a fim de que esses se comuniquem mais diretamente com as peças inéditas caracterizando-os, dessa forma, como partes integrantes de um todo, há pontas

³⁷ No capítulo de abertura do segundo número de *Inferno provisório*, por exemplo, o próprio Gildo relembra a escalação da equipe: “Reginaldo, Gildo, Jorge Pelado, Caboré e Luzimar; Remildo, Ailton e Gilmar; Dinim, Paco e Vicente Cambota” (RUFFATO, 2005a, p. 20); como, ainda segundo a leitura de “Amigos”, Luzimar parece ter mudado do Beco do Zé Pinto, próximo à casa de Gildo, no início da adolescência, já que o irmão de Gilmar afirma encontrar com Marlindo, pai do amigo, ainda à época de colégio (“De vez em quando eu via ele lá no colégio vendendo pipoca... Perguntava por você...” [RUFFATO, 2005a, p. 18]), é possível que o time tenha se reunido para jogar em alguma parte da infância dos rapazes, o que faria de Gildo presença constante no cotidiano das demais personagens que aparecem no curso do livro.

as quais o autor não consegue atar, trechos sem explicação que acabam por enfraquecer a própria totalidade – a partir do fragmento – que ele parece querer erigir.

Irregularidades à parte, analisamos que os livros formadores do projeto têm alguns fios condutores, como é o caso da origem no primeiro volume, e a posse neste *O mundo inimigo*. Mas enquanto em *Mamma, son tanto felice* havia dispersão geográfica das personagens entre Rodeiro, Cataguases até São Paulo, no segundo tomo as ações estão praticamente concentradas num único espaço: o Beco do Zé Pinto. Nos três primeiros capítulos da obra (além dos dois já mencionados, “O barco”, que traz novamente Luzimar, com dez anos, como protagonista), o espaço é apenas mencionado como um lugar próximo às personagens ou no qual elas residem – caso da família de Luzimar. Parecem essas narrativas um lento descortinar de véus, para que conheçamos o ambiente, as ruas próximas, as pessoas que frequentam aquela região; nos demais relatos que formam o livro, porém, entramos de vez no Beco, é nele que o livro concentrar-se-á.

5.2.4 – Entre paredes

O correio de casas onde vive grande parte das personagens tem tamanha importância para seus destinos e aspirações que podemos dizer, sem receio de maiores equívocos, que o Beco do Zé Pinto é a principal personagem do segundo tomo de *Inferno provisório*. A presença desse espaço, condicionando de muitas formas as movimentações dos sujeitos criados por Ruffato, é o grande trunfo de *O mundo inimigo* e faz dele o volume mais bem trabalhado enquanto unidade. Não há nos demais números da pentalogia a cotidianidade conseguida pelo livro em torno do espaço, a relação entre as personagens explorada no curso das narrativas que faz com que o leitor passo a passo as identifique como partes significativas de um coletivo. Conquanto suas trajetórias sejam autônomas, parecem as personagens do segundo tomo realmente representar a faceta da população abandonada à própria sorte, tentando sobreviver às parcas condições econômicas nas quais se encontram inevitavelmente presos.

E isso se potencializa na caracterização do espaço. Corredor de casas construídas por Zé Pinto “uma a uma, com as próprias mãos, depois de um dia inteiro esfolando na fábrica” (RUFFATO, 2005a, p. 174), o Beco é um espaço instável, que sofre com as enchentes do Rio Pomba durante o verão e com a violência de todos os dias. Seus moradores, trabalhadores das fábricas (Zito Pereira, Alemão, Hélio, Vanim), lavadeiras

(Zulmira, Bibica), costureiras (Fátima), desempregados (Zunga, Zé Bundinha), crianças (Marquinho, Jorge Pelado, Luzimar, Dinim, Caburé), invariavelmente desejam dali fugir, não só do espaço, exíguo e mal iluminado, mas do que ele representa enquanto exclusão socioespacial, como se o restante da cidade não lhes pertencesse.

Parece ser o Beco a própria existência desses sujeitos, símbolo do que são e, mais importante, do que não conseguirão ser, como fica claro nesta passagem de “A solução”:

Por isso, quando vinha da rua com um namorado, dava um jeito de se despedir antes de se aproximarem do Beco do Zé Pinto, Pode deixar, meu bem, já estou praticamente em casa, um pulinho, Não, é melhor você me deixar aqui mesmo, você não conhece meu pai, ele é uma fera, se pegar a gente junto... nossa senhora!, vai ser um fuzuê! Se sonhassem que morava naquele correio de casas de parede-meia, tristes, perto do rio... E se caísse a cortina e descobrissem que a mãe era uma... lavadeira... e ainda por cima analfabeta... e que o pai não passava de um... biscateiro... Deus me livre e guarde! (RUFFATO, 2005a, p. 67).

A saga da irmã de Luzimar é fundamental para se analisar a importância do Beco do Zé Pinto como personagem do *Inferno provisório*. O capítulo do qual ela é protagonista evidencia as potencialidades quase nulas das esperanças dos moradores do Beco frente à realidade que habitam e que as aprisiona, o mundo inimigo em suma. Hélia divide-se entre o emprego como operária tecelã (quando, não raro, é assediada) e o Beco, onde mora com o pai (Marlindo – personagem de “O barco” e coadjuvante desde *Mamma, son tanto felice* – “O alemão e a puria” – até *O livro das impossibilidades* – “Zezé & Dinim”), a mãe (Zulmira) e o irmão mais novo, e relaciona-se especialmente com duas amigas, Márcia e Toninha. A narrativa, entre fragmentos, dramatiza o cotidiano da jovem, que namora Plínio (Maripá) – de quem se desvencilha por ver nele poucas possibilidades de mudança situacional – e trafega pelas ruas de Cataguases, invejando o verão dos frequentadores do Clube do Remo, imaginando para si outra origem:

mas quem sou eu? bem que podia me aparecer um moço louro bem forte olhos azuis montado numa vespa prateada ‘Oi, meu anjo, pra onde você está indo?, Ah, é meu caminho, Sobe aí, eu te levo, Segura bem pra não cair, heim!’ que besteira! vou ter é que gastar a sola do tamanco novinho nesse paralelepípedo pegando fogo ai meu deus como estou cheia disso tudo! como estou cheia! (RUFFATO, 2005a, p. 64).

A tensão entre sonho e realidade é trabalhada no curso de toda a narrativa. Para escapar do cotidiano pouco promissor, Hélia recorre ao imaginário comum às adolescentes, que sonham com o surgimento de um príncipe encantado a realizar todos os seus sonhos amorosos. No caso da protagonista deste capítulo, contudo, o príncipe tem traços bastante específicos. Além de louro e com olhos azuis (desenho clássico da personagem), o pretense salvador vem montado numa vespa (não num cavalo branco), referência à ligação entre o imaginário da menina e a sociedade de consumo, que vê nos veículos símbolo de *status* econômico e social. Mais do que isso, importa ressaltar a possibilidade daquele com quem sonha a protagonista simbolizar não só um amor arrebatador, mas, principalmente, a mudança de patamar socioeconômico, sua alforria do Beco do Zé Pinto: “eu quero é casar com um homem... assim... bem rico... alguém que me tire... que leve embora daqui... desse buraco” (RUFFATO, 2005a, p. 65).

A narrativa desenvolve-se, então, por esses dois planos, o sonho e a realidade. Na vida diária, Hélia vai e volta do trabalho, conversa com as amigas, lamenta de alguma forma o término do namoro com Plínio, envergonha-se da família e da casa, todos pobres. No sonho, transforma-se noutra; de origem desconhecida, rica, frequenta a alta sociedade, atrai todas as atenções. Mas trata-se de um sonho, a ser necessariamente invadido pelo mundo real:

A Márcia ainda insistiu. A gente vai à missa, dá umas voltas na fonte luminosa, se estiver ruim vamos paquerar na praça Rui Barbosa, depois volta pra casa, mas a Hélia não quis (...) Preferiu ficar sozinha em casa. O pai no culto, a mãe na vizinhança, o caçula, Luzimar, jogando bola ou brincando de pique-salve. A escuridão alojou-se pé ante pé em seu quarto. Girou o bocal da lâmpada e explodiu luz em seu rosto. Caminhou até o guarda-roupa, repassou os cabides, uma, duas, três vezes, deteve-se no tubinho vermelho de popelina, laço na frente, quase um palmo acima do joelho, que tinha feito no curso de corte-e-costura da dona Marta, e que quase nunca usava, Uma indecência!, diziam os pais. Colocou a sandália preta, o brinco-de-pressão de florzinhas vermelhas, passou batom, pó-de-arroz, com a mão em concha espalhou Sândalus pela nuca, sobacos, braços, pernas, cabelos. Tirou da caixinha preta o anel folhado com uma solitária pérola, presente de um dos namorados, e o cordão com um crucifixo e outro, que o pai encontra no chão, perto da Prefeitura. Apagou a luz. Hélia está numa festa de debutantes no Clube Social. Caminha devagar, polinizando as mesas com sua graça e simpatia, deixando para trás olhos prenhes de inveja e de cobiça. Sussurros. Quem é essa moça? Nossa, como é linda! Flutua, dos pés à cabeça coberta de admiração. Um rapaz alto, louro, olhos azuis levanta-se, puxa uma cadeira, convida-a para sentar-se, Obrigada. Meu deus, quem é você? De que reino você fugiu? Enlevada, ouve um berro, Vou te matar, desgraçada!, e gritos, gritos histéricos, e barulho de vasilhas desabando no chão, um tapa, outra tapa, a mulher se desvencilha, corre para fora, as crianças choram, Larga a mãe, pai! Larga! *É o Zé Bundinha, minha nossa senhora!*, o coração disparando, 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 (RUFFATO, 2005a, p. 70-71).

O fragmento carrega uma série de procedimentos trabalhados na obra de Luiz Ruffato, em especial no *Inferno provisório*. Estão ali as variações tipográficas que marcam os pensamentos da protagonista e as falas de outras personagens além da quantidade numerosa de compostos hifenizados a fim de aproximar a linguagem de um registro coloquial, próximo pois ao falar das personagens. Chama maior atenção, todavia, o papel fundamental da descrição na situação do drama de Hélia. Todos os detalhes do ambiente são dados pelo narrador, como se fosse necessário à literatura registrar em sua totalidade o espaço onde se desenvolve o enredo. O vestido, o brinco, a sandália, os adereços ganham maior dimensão no caso desse capítulo de *O mundo inimigo*, porém, pela maneira como são introduzidos na narrativa, símbolos da falência do sonho de Hélia, cujas esperanças são soterradas pela invasão do cotidiano em sua imaginação. O que adorna a menina, as vestes e acessórios que lhe embelezam, reforçam a distância não apenas entre seu sonho e a realidade, mas – e principalmente – entre sua pobreza e uma “outra origem”, em que, rica, despertaria a atenção da sociedade. Nesse sentido, mesmo que impressione os presentes na festa imaginária, Hélia jamais pertencerá ao grupo que frequenta tais eventos; o vestido feito pelas próprias mãos e o cordão achado pelo pai ratificam sua origem social, não lhe abrindo possibilidades maiores de liberdade.

A dialética que encerra as aspirações da jovem – movimento comum à ficção ruffatiana – parece ter pouco alcance enquanto reflexão social, todavia. Ao já inviabilizar as aspirações de Hélia pelos acessórios que a condenam à pobreza, a narrativa não se deixa guiar por quaisquer possibilidades, nuances ou contradições. Tudo parece se consolidar numa visão que soterra a menina em sua condição social de origem sem lhe dar maiores horizontes, determinismo que constata a situação social da personagem mais pobre mas não abre espaço para contestar as bases dessa mesma situação. Por meio especialmente das descrições, reforça-se o que já está evidente, a pobreza da personagem e a relação entre tal condição e a inutilidade de suas esperanças, de sorte que o drama de Hélia explicita-se como caminho encerrado, não havendo possibilidade de interferências ou mesmo reflexões acerca de sua trajetória; tudo se encontra explicado, definido.

Assim, não impressiona que o destino da menina seja regressar ao Beco do Zé Pinto depois de mais uma tentativa frustrada de ir embora, alcançar algum tipo de

liberdade. Constatando a impossibilidade de ver concretizadas suas esperanças, a adolescente imagina o suicídio como caminho mais curto para a liberdade (“*não nunca vai aparecer um príncipe encantado...* Os olhos fixos nos redemunhos que se formam no meio do rio” (RUFFATO, 2005, p. 72), mas é de novo impedida pelo próprio mundo que a indica o caminho “salvador” do Beco:

melhor melhor talvez quem sabe morrer acaba tudo acaba Vem, Hélia, vem... descansar o fim Vem, Hélia... Vem comigo... Vem... E ela então sentiu-se zozna, zozna, e uma mão grande e calejada pousou em seu ombro, Vem comigo, vem, você está passando mal?, Heim? E Hélia ouviu longe-longe a voz do Maripá e ele, amuletando-a, amparou-a e foram andando devagar, bem devagar, em direção ao beco (RUFFATO, 2005, p. 72).

Nas declarações constituintes do protocolo de leitura que acompanha o *Inferno provisório*, alimentando a autoimagem com que se movimenta no campo, Ruffato recorre à origem social como um ponto importante de seu trabalho literário, já que só o conhecimento do imaginário da classe baixa tornaria possível a construção de um olhar legítimo sobre ela. Afirmando que *Inferno provisório* aborda a vida do trabalhador urbano porque “eu conheço muito bem esse universo, meus amigos são desse universo, meus pais são desse universo, os pais dos meus amigos são desse universo” (2015, p. 390), Ruffato institui um lugar específico no campo de produção enquanto voz original, extremamente ligada ao tema de sua ficção.

A voz, como analisamos, será construída na escrita pela aproximação entre narração e personagem, em especial pela assunção – normalmente por meio de discurso indireto livre – da voz narrativa pelos trabalhadores. Destaque-se sobre esse aspecto a construção do fragmento supracitado de “A solução”. Além do fluxo de consciência grafado em itálico, a maneira como a narração é construída, por meio de repetições como “zozna, zozna” e “longe-longe” que tentam descrever com maior precisão o abalo emocional sofrido por Hélia, aponta não só para a proximidade entre narrador e personagem, mas para a tentativa de criar uma empatia entre esta e o leitor – de mesma forma como os diminutivos na visão sobre Tiquinho.

A empatia é reforçada na formulação do epílogo do relato, quando “devagar, bem devagar” Plínio e a namorada caminham em direção ao Beco do Zé Pinto. A escrita parece fomentar ao leitor um olhar muito claro sobre a personagem: há uma derrota inexorável, um caminho que tem de ser seguido sem quaisquer desvios, olhar potencializado na própria descrição de Maripá. Ilustrando a personagem como uma

“mão grande e calejada”, o autor acaba por construir uma espécie de ambiguidade, ainda que possivelmente involuntária. Ao mesmo tempo que Plínio parece ser uma espécie de salvação para Hélia, o fato de conduzir a adolescente para o Beco, de onde ela deseja a todo custo escapar, transforma-o na última etapa de sua derrota, ratificando o fracasso do sonho diante da realidade: de um lado, o “moço loiro”, rico e inacessível; do outro, os calos do trabalhador, trajeto possível. Assim, a narrativa parece rejeitar qualquer felicidade em torno do mundo no qual se desenvolve o *Inferno provisório*, como se a vida do trabalhador urbano fosse construída sob o signo da derrota, sem quaisquer alternativas.

É essa limitação sobre a própria classe trabalhadora, entretanto, que pode afastar a ficção de uma reflexão um pouco mais complexa, mesmo por parte do leitor, que atesta a impossibilidade de a trajetória de Hélia ter epílogo distinto do – sempre – anunciado, mas não parece ter a possibilidade de refletir sobre os fundamentos dessa trajetória, já que tudo segue uma ordem que não se pode modificar. “A solução” explicita as condições precárias da personagem, aponta suas limitações, mas ao oferecer a sua – digamos – face utópica, seu imaginário, recorre a oposições muito demarcadas, antagonismos tão evidentes que a narrativa materializa-se apenas como um caminho já pré-determinado da personagem pobre diante do mundo que lhe é inimigo.

Conquanto os caminhos de Hélia incorporem esses antagonismos, é imprescindível destacar a importância do espaço, o Beco do Zé Pinto, na construção da narrativa enquanto agente determinante de seus infortúnios. O corredor de casas evidencia as condições financeiras da jovem e simboliza a impossibilidade de suas aspirações prosperarem. Essa relação entre o espaço e as personagens dinamiza-se no restante de *O mundo inimigo* e, na maneira como situa Ruffato sua pentalogia, o protocolo de leitura, em especial nas aproximações que o mineiro edifica entre sua obra e outras séries literárias, que reforçam a autoimagem com que transita no campo, um escritor trabalhador, cujo olhar engajado faz da literatura instrumento de reflexão histórica e estética. Ao ler a importância do Beco no volume dois do conjunto de livros, podemos ampliar algumas questões por ora trabalhadas bem como indagar sobre os posicionamentos de Ruffato, em especial as tomadas de posição que acompanham a inserção da pentalogia, condicionando para o projeto uma espécie de leitura crítica ideal.

5.2.5 – De cortiço a cortiço

Além de atribuir a cada volume da pentalogia uma época específica da segunda metade do século XX, Luiz Ruffato explicita outras relações que de algum modo criam para sua obra, e seu nome, uma posição específica no campo através da aproximação com certas séries literárias. Ao tecer reflexões sobre o segundo volume de seu projeto, por exemplo, o mineiro indica que *O mundo inimigo* estabelecerá diálogo com *O cortiço*, publicado em 1890 e a grande obra do Naturalismo brasileiro. Na conversa com Heloísa Buarque de Hollanda e Ana Lígia Matos, o autor aborda essa aproximação entre sua obra e o romance de Aluísio Azevedo:

O mundo inimigo já pega esse filho de imigrante se instalando numa pequena cidade, já morando num cortiço. O livro é muito baseado num cortiço e aí faço um diálogo explícito com o Aluísio Azevedo, que é um autor que acho importantíssimo e muito mal estudado. O Aluísio Azevedo consegue, no universo de um cortiço, falar de um Brasil que ia ser ainda, das relações todas precárias que ele consegue perceber já naquela época. E inclui também o proletariado, que é o pessoal da pedreira e o embate terrível entre o imaginário rural, de onde eles tinham vindo e o novo imaginário que já estava começando a se formar (RUFFATO, 2006a).

A afirmação de que o romance de Aluísio Azevedo seria “muito mal estudado” pode estabelecer desde uma crítica aos estudos literários brasileiros até uma colocação – que salienta a autoimagem com que ele transita no campo – como homem de letras engajado no próprio ofício, consciente da história de nossa ficção e capaz de dar peso real a determinados nomes com os quais seu trabalho relacionar-se-ia (processo que, de alguma forma, também ocorre na eleição de Roniwalter Jatobá enquanto precursor necessário para a construção de sua literatura pelo mineiro). Acerca da relação entre *O mundo inimigo* e a obra do fim do século XIX, destaquemos, primeiramente, a questão espacial. Antônio Candido analisa o componente alegórico do espaço no romance de 1890; para o autor da *Formação da literatura brasileira*, o cortiço representa também “o Brasil, na medida em que o espaço limitado onde atua o projeto econômico de João Romão figura em escorço as condições gerais do país, visto como matéria-prima de lucro para o capitalista” (1991, p. 128). Salienta ainda Candido que a força motriz do livro de Azevedo é mesmo a habitação coletiva, sobretudo pela reflexão econômica que permite, tendo em vista a intimidade entre explorador e explorado, acompanharmos gradativamente o sucesso financeiro de João Romão junto à crescente exploração dos

trabalhadores, pobres subjugados à ordem do capital em posição de descarte – marca, por exemplo, da escrava Bertoleza, de amante a objeto sobressalente.

É essa uma das semelhanças do segundo volume de *Inferno provisório* com *O cortiço*, a maneira como o espaço exerce posição central para as ações do romance: no segundo volume da pentalogia, como bem demonstra a trajetória de Hélia em “A solução”, as personagens encontram-se aprisionadas no local onde vivem e que em geral situa as condições sociais e a nulidades das esperanças de seus moradores. A aproximação entre o romance de 1890 e o livro de 2005 aprofundar-se-ia ainda mais caso lêssemos o papel do criador do lugar explorado por Ruffato: Zé Pinto. Em artigo no qual tenta aproximar o tomo dois do *Inferno provisório* do romance de Aluísio Azevedo, Francismar Ramírez Barreto estabelece um paralelo entre as duas personagens. Segundo a autora, a “ligação imediata” entre as duas obras é

a presença dos donos de ‘vendas’: João Romão e Zé Pinto. Sendo Romão um taverneiro português que explora e engana a uma escrava (Bertoleza) com o propósito de enriquecer e finalmente pertencer à burguesia. Sendo Zé Pinto um senhor de 70 anos, viúvo de uma costureira portuguesa (Maria), uma autoridade de Cataguases em franco declínio. Todos passam pelo cortiço. E todos hão de passar pelo beco. O sobrado dos ricos, moradia do comendador Miranda, não passa no *Inferno* de contadas referências à família Prata, sinônimo de acumuladores de riqueza (BARRETO, 2012, p. 118).

Conquanto relacione as duas narrativas, Barreto parece não creditar o peso de Romão a Zé Pinto, nem mesmo ler na obra de Ruffato manifestações do acumulador financeiro. Decerto, as referências à família Prata como uma espécie de espectro a rondar os mais pobres de Cataguases, vide ser ela a dona das fábricas cataguasenses que empregam as personagens da pentalogia, são ponto importante do conjunto de livros, mas não é apenas dela que emana o poder. O próprio Zé Pinto é encarado pelos moradores do Beco como ocupante de uma posição social superior, e sua morada, a casa que dividira com Maria até a morte da esposa, pode se mostrar como um espaço similar ao “sobrado dos ricos”, já que em posição acima do corredor de casas a habitação serve como símbolo de uma ascensão social para os demais componentes da habitação coletiva.

Mas o papel de Zé Pinto e a aproximação possível entre *O mundo inimigo* e *O cortiço* ganham maior complexidade quando os “donos de ‘vendas’” são colocados em comparação. No primeiro capítulo do romance de Aluísio Azevedo, por exemplo, João Romão tem parte de sua trajetória descrita desta maneira:

João Romão foi, dos treze aos vinte e cinco anos, empregado de um vendeiro que enriqueceu entre as quatro paredes de uma suja e obscura taverna nos refolhos do bairro de Botafogo; e tanto economizou do pouco que ganhara nessa dúzia de anos, que, ao retirar-se o patrão para a terra, lhe deixou, em pagamento de ordenados vencidos, nem só a venda com o que estava dentro, como ainda um conto e quinhentos em dinheiro.

Proprietário e estabelecido por sua conta, o rapaz atirou-se à labutação ainda com mais ardor, possuindo-se de tal delírio de enriquecer que afrontava resignado as mais duras privações. Dormia sobre o balcão da própria venda, em cima de uma esteira, fazendo travesseiro de um saco de estopa cheio de palha (AZEVEDO, 2009, p. 9).

A pertinácia do português, personagem de *O cortiço*, é dividida por Zé Pinto no que diz respeito à própria construção do Beco que leva seu nome. Para erigir seu patrimônio, o ex-funcionário das fábricas cataguasenses amealha os ganhos e constrói – com a mulher – o conjunto habitacional, “pedreiro sem ser, suspendendo pouco a pouco o prumo de cada parede-e-meia” (RUFFATO, 2005a, p. 174), para alugar aos trabalhadores fabris. Mais importante para a narrativa que o traz como protagonista (“Um outro mundo”, penúltimo capítulo de *O mundo inimigo*), porém, é o esboço de Zé Pinto como figura que impõe respeito aos inquilinos (é comum os demais personagens a ele se referirem como “senhorio”, vocábulo que além de representar a posição de proprietários das moradias reflete metaforicamente o poder quase patriarcal exercido pelo locador sobre os residentes do Beco) e garantindo que nenhum deles faltasse com as responsabilidades

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 os vagabundos batiam o queixo. Porque, com ele, assim: pão-pão, queijo-queijo. Quantas vezes não saíra 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! (RUFFATO, 2005a, p. 174).

Se a obstinação de Zé Pinto em construir um patrimônio é bastante similar à demonstrada por João Romão no livro de Aluísio Azevedo, o olhar que sobre ele recai por parte da ficção modula-se de forma diferente. O português é tratado com o distanciamento próprio da ficção naturalista, a fim de a exploração por ele comandada no espaço do cortiço seja exposta às vísceras. Já Zé Pinto, conquanto se destaque frente aos inquilinos, principalmente pelas posses que detém (a casa, o bar e o Beco – a maior delas), parece ser um a mais na coletividade abordada pelo livro. Isso se dá principalmente pelo modo como Ruffato conduz a narração, sempre muito próxima às

personagens, e para o qual é de capital importância a aproximação entre a escrita e a oralidade das personagens (“As coisas demudaram”). Além disso, ainda que presente desde *Mamma, son tanto felice* como coadjuvante das narrativas, quando é de fato protagonista de um capítulo da pentalogia o senhorio é retratado já no fim da vida, “em franco declínio” como argumenta Barreto, sopesando acertos e erros enquanto aguarda “a hora em que a indesejada encostar no batente da porta” (RUFFATO, 2005a, p. 186), o que direciona o leitor a mirá-lo com maior empatia do que como enxergamos o explorador português.

O fim de Zé Pinto, porém, não está no capítulo do qual é a personagem principal, mas no último relato de *O mundo inimigo*, narrativa em que se constrói uma interessante identidade entre o dono do Beco e o espaço, realçando a empatia do olhar sobre o João Romão de Luiz Ruffato. Se no livro de 1890, como lembra Antônio Candido, Aluísio Azevedo constrói uma história “de trabalhadores intimamente ligados ao projeto econômico de um ganhador de dinheiro” (1991, p. 113), na obra de 2005, Ruffato concebe a história de uma habitação coletiva ocupada por trabalhadores. O que há como mola propulsora no romance naturalista é, aqui, detalhe. Mesmo que haja menção, como vimos, ao esforço de Zé Pinto para dar corpo o corredor de casas, a ação do romance não se dá acompanhando tal processo; a construção da habitação é ofertada ao leitor em curtos *flashbacks*, e não parece ter grande importância para a condução do enredo, pois o contato com o Beco ocorre com ele já completamente construído.

Esse aspecto da abordagem do espaço reforça ainda mais a empatia a ser gerada entre leitor e personagem, potencializada em “Vertigem”, capítulo final de *O mundo inimigo*. A narrativa traz como protagonista Amaro, homem entre cinquenta e sessenta anos de idade que retorna a Cataguases após anos morando em São Paulo. Como em “Aquário” ou “Amigos”, o tema é o regresso à terra natal após tanto tempo distante, e para o qual pesa sobremaneira a impossibilidade de se reatar vínculos entre personagem e cidade, já que nada há ali que as identifique (“tudo tão mudado” [RUFFATO, 2005a, p. 190], “tia Eustáquia morta, compadre Silas morto” [p. 191]).

No curso da narrativa, entre as variações tipográficas características da escrita ruffatiana, conseguimos esboçar um perfil da personagem principal: trata-se de um ex-morador das imediações do Beco do Zé Pinto que, embora tenha trocado Cataguases por São Paulo, crê ainda estar na cidade sua única possibilidade de encontrar alguma felicidade: Margarida, sua paixão de juventude e a quem ele deseja declarar-se para tentar, quem sabe, reavivar “a vida que murcha, bola-de-soprar esquecida” (RUFFATO,

2005a, p.191). Com claros – e graves – problemas de saúde, uma “estranha vertigem que médico algum conseguiu decifrar” (p. 191), mas que ocasionalmente lhe causa desmaios – síncope representada no texto por um retângulo negro³⁸, Amaro caminha pela cidade até chegar onde morava, no passado, a amada. A descrição do espaço inaugura o desfecho de *O mundo inimigo*:

sem se dar conta, estava no Beco do Zé Pinto, o visgo do passado impregnando sua roupa. Titubeante, começou a descer as escadas, mas parou de repente, enauseado com o fedor que parecia emanar do chão, como se num pântano de bosta, e 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, adivinhava a respiração opressa por detrás das gretas das janelas, uma mulher mira-o desafiadora, filho dependurado nas escadeiras, e então percebeu as paredes desabadas, telhados caídos, *onde as vozes? bom dia dona bibica bom dia bom dia dona olga bom dia bom dia menino para de jogar bola aqui vai sujar a roupa no varal como está bonita a*, à sua frente, cara de poucos amigos, o mulato, sem camisa, perguntou, após tragar tenso o cigarro, **Procurando alguém? por favor a, O Zé Pinto... ele... ele ainda... ele ainda é vivo?** (RUFFATO, 2005a, p. 192).

A construção das tensões que abraçam a chegada do estrangeiro ao lugar revela um espaço destruído. Mesmo que o Beco não seja em qualquer momento suntuoso, o detalhamento do ambiente, bem ao método naturalista de “reproduzir o horrível” conforme aponta Nelson Werneck Sodré (1992, p. 68), constrói um afastamento entre o epílogo de *O mundo inimigo* e *O cortiço*, pois o romance de 1890 encerra suas páginas com a imponente Avenida São Romão – símbolo do triunfo do próprio projeto capitalista do comerciante português –, enquanto na obra de 2005, a habitação segue – agonizante – para o fim. A isso, podemos ligar a relação anteriormente mencionada de empatia entre leitor e personagem criada pelo texto, no caso específico do esboço final de Zé Pinto. Quando encontrado por Amaro, o senhorio parece encampar a precariedade do corredor de casas criado por ele:

No quarto escuro, abafado, fedendo a mijo 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

³⁸ A colocação do retângulo em negro para representar os desmaios sofridos por Amaro é a única alteração relevante processada pelo autor entre a publicação de “Vertigem” como conta na antologia organizada por Livia Garcia-Roza em 2003 e a publicação da mesma narrativa como capítulo de *O mundo inimigo*.

parentes, os ladrões, os espertos, as autoridades? Assustados, procurando em vão decifrar o que ocorria no lá-fora, sem língua para perguntar, sem ânimo para alevantar os braços, os olhos buscavam agarrar o visitante, como um afogado a intangível corda (RUFFATO, 2005a, p. 192).

Os detalhes que compõem a descrição convidam o leitor a associar o declínio do homem ao declínio do espaço. Zé Pinto é, assim, a imagem do Beco, onde todas as vidas de *O mundo inimigo* frutificaram e que agora já não há. Mesmo que o detalhamento beire ao asqueroso – ou talvez por causa disso –, pode-se perceber um olhar próximo ao senhorio, “móvel sem utilidade”, que em tudo afasta a personagem do João Romão de *O cortiço*. Ratifiquemos: Zé Pinto é um dos moradores do Beco que leva seu nome; ainda que seja dono das casas e, de alguma forma, exerça poder sobre os inquilinos, ele se inclui no coletivo ali reunido. O temor cultivado por esses em relação à personagem, desaparece, de início, pela cotidianidade criada pelo livro, da qual o senhorio é parte, e, acima de tudo, pelos momentos mais marcantes da personagem no segundo tomo da pentalogia: como protagonista, em “Um outro mundo”, já ao fim da vida, equacionando a própria trajetória; como destacado coadjuvante, nesta “Vertigem”, à beira da morte, abandonado.

Na já referida comparação entre o livro de Ruffato e o livro de Azevedo, Francismar Ramírez Barreto rechaça a relação entre a ficção do escritor mineiro e o naturalismo. Para a autora, o projeto de Ruffato seria “historicizar um processo de modernização distante do estilo naturalista pois a sua forma discursiva e a sua linguagem denotam outra visão, outra escolha” (2012, p. 121). Poder-se-ia conduzir tal análise sob perspectiva diversa, no entanto. A literatura ruffatiana constitui-se por meio de um processo de acúmulo característico das produções contemporâneas. Há na escrita do mineiro, tanto o *Inferno provisório* quanto *eles eram muitos cavalos*, uma espécie de pilhagem de procedimentos, desde a fragmentação temporal, passando pela multiplicidade discursiva, aproximação entre oralidade e escrita, até a descrição extrema dos espaços em que se desenvolvem suas narrativas para “mostrar tudo, para que a verdade surgisse” (SODRÉ, 1992, p. 48) próxima também do Naturalismo.

Mais do que procedimento descritivo, entretanto, é o próprio olhar sobre as personagens que pode dinamizar a relação entre a literatura do autor de Cataguases e o naturalismo – aproximação, não identidade – em especial se se percebe a oscilação entre o olhar desenvolvido acerca das personagens. Como em “A solução”, percebe-se em “Vertigem” uma extrema identificação entre narrativa e personagem, abordada em sua

união com o próprio espaço de sua posse e onde as ações do romance ocorrem. Essa identidade entre o Beco e Zé Pinto pode se aproximar das observações de Nelson Werneck Sodré sobre o processo de composição da literatura de Émile Zola, já que na ficção do naturalista francês, quando “os ambientes eram sujos e tristes, sujas e tristes deveriam ser as criaturas que neles viviam” (1992, p. 50). Se não persiste o fisiologismo do autor de *A besta humana* (1890), na ficção de Ruffato pode ser encontrado o determinismo que dialoga com o Naturalismo, conquanto esse procedimento seja construído no *Inferno provisório* tendo como base também a escrita profundamente identificada com a personagem.

Outro ponto a ser destacado é a função que “Vertigem”, especialmente esta passagem, desempenha na montagem de *O mundo inimigo*. O declínio do Beco do Zé Pinto representa o epílogo da própria obra, como se na precariedade do espaço estivesse o último respiro das vidas que ali um dia circularam. A degradação do corredor de casas fecha, pois, o arco narrativo do segundo tomo do projeto, livro em cujas páginas a cotidianidade criada por Ruffato – auxiliada pelo papel relevante do espaço em sua condução – parece desenvolver com mais acuidade a ideia de um romance-mosaico, no qual as histórias comunicam-se formando um todo coeso. Além disso, a degradação da principal posse de Zé Pinto encerra também o peso desse fio condutor para o segundo tomo da pentalogia, que se estabelece como romance mais próximo a uma narrativa tradicional, pois parece abranger o espaço em sua totalidade, conquanto o faça por meio do fragmento.

A relação entre o volume dois do projeto literário do mineiro e *O cortiço* marca mais um passo na aproximação entre a ficção ruffatiana e a série social, agora o Naturalismo. Relacionar seu trabalho ficcional com uma obra do cânone brasileiro associa o escritor à grande obra, ao rol de objetos culturais já legitimados pelo campo de produção. Ademais, o diálogo com o romance de Azevedo revela o desejo de manter a literatura do mineiro posicionada enquanto ficção engajada, dedicada à reflexão sobre a sociedade brasileira, preocupação que se liga diretamente ao posicionamento do próprio escritor como autor engajado, a autoimagem com que transita no campo. E se esse engajamento por vezes apela a antagonismos por demais evidentes na construção ficcional das narrativas, o mesmo estabelece a posição particular que o mineiro parece criar para si no campo literário, um lugar de onde fala como voz identificada ao imaginário do trabalhador urbano.

6 – Capítulo 5: A modulação do olhar

O percurso trilhado por Luiz Ruffato no campo literário não se resume apenas à publicação dos livros que vão, até 2011, formando o *Inferno provisório*; durante a veiculação da pentalogia, o escritor colhe frutos de *eles eram muitos cavalos* e mesmo dos dois primeiros tomos do projeto, lançados em 2005. No que diz respeito às premiações literárias, por exemplo, o *Inferno provisório*, se não apresenta o mesmo peso do romance de 2001, não passa despercebido pelas lãureas garantidas aos escritores brasileiros na contemporaneidade. *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo* recebem, em 2005, juntos, o prêmio de melhor obra de ficção concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte; além disso, o escritor de Cataguases tem sua obra traduzida, em especial o primeiro romance, para o italiano, francês e espanhol (além de uma edição portuguesa) – todas entre os anos de 2005 e 2007³⁹ –, e participa de antologias, o que requer de nós maior atenção.

Desde 2001, Ruffato participa ativamente como autor em algumas antologias inseridas no campo literário brasileiro. No mesmo ano em que lança *eles eram muitos cavalos*, o autor participa, com o conto “O ataque” (posteriormente inserido na pentalogia como capítulo de *Vista parical da noite*), de *Geração 90: manuscritos de computador*, organizado por Nelson Oliveira. A participação, entretanto, não se resume à autoria de um dos textos que compõem o livro, mas de um papel ativo na ideia de reunir um grupo de escritores – residentes à época em São Paulo – sob o título de “geração”, conceito posteriormente rechaçado pelo mineiro, como ele mesmo esclarece em depoimento ao projeto “Um escritor na biblioteca”:

Eu tenho um pouco de responsabilidade, inclusive na criação do rótulo ‘Geração 90’. De 1998 até 2002, um grupo de escritores se encontrava aos sábados em um porão de uma livraria em São Paulo. E lá a gente passava a tarde falando sobre um monte de coisa. Era a ‘Geração 90’: Nelson de Oliveira, Fernando Bonassi, Marçal Aquino, eu, Marcelino Freire, enfim. Fora o Marçal e o Bonassi, quase ninguém tinha livro publicado. Aí o Nelson teve a brilhante ideia de nos intitular de ‘Geração 90’. Começamos, então, a falar para as pessoas que fazíamos parte da ‘Geração 90’. O livro [*Geração 90: manuscritos de computador*, antologia organizada por Nelson de Oliveira em 2001] veio depois, como uma realização desta ideia inicial. Depois do livro, a imprensa começou a falar, e viramos, enfim, a ‘Geração 90’. Mas nós não temos interesses comuns, nem estéticos, nem políticos, nem nada. Era simplesmente um encontro de pessoas interessadas em literatura.

³⁹ As informações sobre as traduções do primeiro romance de Ruffato encontram-se no fim de cada volume do *Inferno provisório*, em que se destacam os prêmios vencidos por cada obra e as versões estrangeiras delas existentes.

Depois que cada um começou a publicar, nos separamos. Mas não acho que exista uma ‘Geração 90’, estética e politicamente (RUFFATO, 2009a).

As reuniões, organizadas na Livraria da Editora Hedra, no bairro Vila Madalena⁴⁰, em São Paulo, ainda que a “geração” – conforme Ruffato – não persista em diálogo, mostram um espaço a mais de discussão e atuação para o escritor. Com o livro, o nome do mineiro circula, percorre espaços ainda não preenchidos no campo, lugares que ele passa a frequentar com mais assiduidade com a publicação de seu primeiro romance. Como autor, ainda participa de outras obras coletivas; destaque-se, por exemplo, a já citada inserção do conto “Vertigem”, em *Ficções fraternas* (2003), ou mesmo a publicação de “Sem remédio” na antologia *Tarja preta* (2005), conto transformado em capítulo do último volume de *Inferno provisório, Domingos sem deus* (2011). Mas é na posição de organizador de compilações que podemos identificar pontos mais ricos para a análise do trânsito do mineiro pelo campo.

Em 2004, o autor publica *Fora da ordem e do progresso*, organizado em parceria com Simone Ruffato. O número de antologias cresce no curso da publicação de *Inferno provisório*; em 2007, um ano após a publicação do terceiro tomo do projeto, o mineiro publica *Entre nós*, compilação de textos cuja temática gira em torno da homossexualidade. Essa antologia em especial insere Ruffato no centro de uma polêmica, já que o escritor é acusado de plágio por Marcelino Freire (também autor da “geração 90”) e Santiago Nazarian, cuja ideia sobre uma antologia de mesmo assunto teria sido roubada pelo autor de *eles eram muitos cavalos*, que responde à acusação:

Eu não me apropriei da ideia de Marcelino Freire ou Santiago Nazarian para organizar uma antologia sobre a questão da homossexualidade. Eu roubei a ideia de Gasparino Damatta, que em 1967 publicou a primeira antologia brasileira sobre o tema, intitulada *Histórias do amor maldito* (Rio de Janeiro: Record, 1967).

Eu roubei a ideia de José Carlos Honório, que em 1995 organizou a antologia *O amor com olhos de adeus* (São Paulo: Transviatta, 1995).

⁴⁰ O escritor Evandro Affonso Ferreira detinha, ao fim da década de 1990, um sebo nomeado Sagarana, frequentado à época por alguns escritores, já com publicações ou almejando espaços para veiculação de suas literaturas. Segundo Ferreira, em entrevista, é Marcelino Freire quem propõe a ele um espaço para o encontro entre novos nomes da cena literária paulistana: “Nessa época havia criado o Sagarana — sebo que ficava no bairro de Pinheiros, em São Paulo. Livraria minúscula, mas o acervo era de muita qualidade literária. Sempre soube que uma pedra grande não cai mais depressa que uma pedra pequena. Um belo dia entrou nele o querido Marcelino Freire. Conversa vai, conversa vem, decidimos montar um grupo de escritores. Bate-papo todo sábado das 4 às 6 da tarde. Local? Livraria da Editora Hedra — Vila Madalena” Ver: FERREIRA, Evandro Affonso. Um inventariante dos espólios afetivos: entrevista. Entrevista concedida a Ronaldo Cagiano. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=537>; último acesso em 13/04/2016.

Eu roubei a ideia da coletânea Triunfo dos pêlos e outros contos GLS, uma coletânea de contos escolhidos em concurso patrocinado pela editora (São Paulo: Edições GLS, 2000).

Eu roubei a ideia de Lucia Facco, que no ano passado (repite, no ano passado) lançou a antologia Lado B, histórias de mulheres (São Paulo: Edições GLS, 2006).

Todos esses livros, que me precederam na preocupação de provocar uma reflexão sobre o tema, estão devidamente citados à página 14 do meu prefácio à coletânea 'Entre nós', publicada no Rio de Janeiro, pela editora Língua Geral (RUFFATO, 2007a).

Quando tratado por Ruffato em outros textos públicos, o possível plágio é classificado como uma questão menor. Em entrevista a Ramon Mello, por exemplo, o mineiro trata desta forma o episódio:

Na verdade, não é uma antologia de contos gays. Mas uma antologia sobre a questão da homossexualidade. Há muito material para fazer antologias sobre o mesmo tema, não houve roubo de ideia. Quanto mais antologias surgirem para discutir questões da sociedade, melhor. Não estamos aqui para discutir picuinhas e sim para discutir grandes temas, colocando como prioridade as questões políticas (RUFFATO, 2008d).

Ao mesmo tempo em que declina dos boatos, a resposta reforça uma questão central para o autor no que tange a organização das antologias: a reflexão política que esses livros propõem. Na entrevista a Edma Cristina de Góis e Francismar Ramírez Barreto, por exemplo, o escritor diz que o processo de organização dos livros concorre para uma reflexão social específica:

O meu trabalho de organizar antologias (incluiria na lista acima *Fora da ordem e do progresso* e *Questão de pele*) tem um viés programático, porque é uma maneira de ganhar dinheiro, e um viés político, porque é uma forma de participar politicamente das discussões do meu tempo. Não faço antologias apenas por fazer. Cada uma delas tem uma intenção política clara (RUFFATO, 2009b, p. 193).

A reflexão sobre o “viés programático” das antologias liga-se à definição do autor enquanto um escritor profissional, que sobrevive da literatura e, por isso, define as letras como uma atividade acima de tudo laboral – o que, lembremos, diferenciaria Ruffato do perfil comum (por ele definido) do escritor brasileiro, mais afeito à arte enquanto prática diletante. Além disso, as antologias têm “intenção política clara”, o que leva a organização de tais trabalhos a ocupar um papel importante na construção da imagem de autor engajado. Pode-se, portanto, estabelecer uma ponte que ligue o trabalho do organizador com o do ficcionista; ambos se relacionam com a

autoimagem que o mineiro vai construindo para se movimentar no campo, formada pelo olhar especial, particular, sobre a realidade.

Mas a plataforma principal do engajamento do escritor é sua ficção, cuja análise pode-se dar pela leitura crítica do diálogo entre seus traços formadores e o trânsito do autor no campo literário. Para isso, podemos novamente partir de “Até aqui tudo bem”. Quase no fim do texto redigido em 2008, o autor constrói sua visão sobre o papel do escritor, indicando que para ele “escrever é compromisso”:

Compromisso com minha época, com a minha língua, com meu país. Não tenho como renunciar à fatalidade (será uma fatalidade?) de viver nos começos do século XXI, de escrever em português e de viver num país chamado Brasil. Esses fatores, junto com a minha origem social, conformam toda uma visão de mundo à qual, mesmo que quisesse, não poderia renunciar (RUFFATO, 2011a, p. 5).

A união entre a época em que produz o autor e sua origem social reforça a imagem do escritor engajado, do “intelectual orgânico” gramsciano, cuja literatura posiciona-se como reflexão crítica acerca da realidade, partindo de um ponto de vista particular. Em especial, parece esse trecho de “Até aqui, tudo bem” coadunar dois pontos a serem considerados na obra de Luiz Ruffato: a preocupação com o olhar sobre o trabalhador urbano (personagem principal de sua ficção, classe social da qual o autor é filho), que reforça a imagem de emissor autorizado trabalhada pelo escritor, e o papel principalmente da pentalogia *Inferno provisório* como ponte para a reflexão histórica, traço já presente na aproximação entre o projeto e a *Comédia Humana* de Honoré de Balzac elaborada desde o fim da década de 1990. Articulando essas duas dimensões à trajetória do autor no campo literário brasileiro, às tomadas de posição que compreendem sua movimentação nesse espaço, é possível analisar os três últimos volumes do projeto literário lançado pelo mineiro a partir de 2005.

6.1 – *Vista parcial da noite*, 2006

Vista parcial da noite desenvolve o tempo como fio condutor. Nas narrativas que o formam, as personagens surgem em embate constante com a inexorabilidade do tempo, a impossibilidade de deter a idade que pesa, as ilusões que se vão desmontando (“Haveres”, “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, “Vivente cambota”, “Inimigos no quintal”), ou mesmo compreender o próprio presente em que se encontram

inseridos, da violência comezinha (“Estação das águas”) à institucional, características dos excessos da ditadura militar (“O morto”, “O ataque”).

No que diz respeito à montagem, entretanto, o terceiro tomo do projeto literário de Ruffato constrói-se sob a mesma perspectiva dos dois primeiros. Conforme salientamos, o conjunto de livros é concebido como um desdobrar de fios: personagens aventados em um momento do projeto são ampliados noutras ocasiões para que suas trajetórias venham à tona, ao conhecimento do leitor, o que reforça a hipertextualidade enquanto procedimento base da construção do Inferno provisório. Assim, por exemplo, no capítulo de abertura do livro, “Inimigos no quintal”, conhecemos Simão, Pracinha da FEB cuja memória carcomida da velhice mistura os combates da década de 1940 a uma tarde quente em Cataguases (“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...’” [RUFFATO, 2006, p. 18]), confundindo “mãos alemãzinhas” com “Três calções sujos, pernas finas, costelas à mostra” que “escalam o muro, apavorados, num rastro de mangas-ubá, pintadinhas de preto, tão maduras” (idem); trata-se, na verdade, da ampliação da trajetória de uma personagem já presente em *Mamma, son tanto felice*, mais especificamente no capítulo final do primeiro livro, “O segredo”.

Na obra de 2005, condenado pela própria consciência ao ver-se envolvido com a filha de sua empregada doméstica, o Professor, protagonista da narrativa, percorre as ruas de Cataguases numa recriação da *via crucis* em que, assim como a narrativa bíblica, o Cristo de Ruffato é ajudado a se levantar por Simão:

No meio da Ponte Nova, o Professor sucumbiu novamente. Os guardas espaçaram-no, mas ele não conseguia se levantar. Então, surgido da multidão, um velho socorreu-o. Primeiro, levantou a cruz. Depois, com uma toalha felpuda limpou seu rosto. E o colocou de pé. E depositou o madeiro sobre o ombro esquerdo do Professor, uma pasta de sangue pisado. O Professor reconheceu o homem e esse homem era Simão, o pracinha louco da Praça da Estação, que uivava lobo hidrófobo quando o trem, carregado de minério-de-ferro, passava duas vezes ao dia em direção do porto do Rio de Janeiro. E o velho, escarnecido por tê-lo ajudado, foi violentamente afastado. E então o Professor lembrou que nunca havia dirigido a palavra a Simão, nunca havia perguntado a ele sobre a campanha na Itália, ignorando sua dor, seu sofrimento... Que tinha feito como todo mundo, apenas rido quando passava perto da casa amarela, onde morava o doido que perdera o tino por entre as rochas cobertas de neve daquele distante e inatingível Monte Castelo... (RUFFATO, 2005, p. 156-157).

A hipertextualidade que dá corpo ao romance é perceptível, em especial, a partir da combinação entre narrativas já publicadas pelo autor no fim da década de 1990 e

capítulos ainda inéditos na obra do mineiro; dessa forma, os novos enredos desdobram personagens miradas anteriormente. Em *Vista parcial da noite*, esse movimento é perceptível em especial nas narrativas que giram em torno do Beco do Zé Pinto, espaço em que se dramatizam a maioria dos relatos que formam *O mundo inimigo*; assim, em “A homenagem” e “Estação das águas”, por exemplo, acompanhamos a família formada por Zé Bundinha, dona Fátima, Caburé e Teresinha, todos presentes no segundo volume do projeto; Baiano, protagonista de “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, já fora divisado em “O alemão e puria” (*Mamma, son tanto felice*) e “A mancha”; em “Roupas no varal”, Lalado, mencionado em “A solução”, é o principal nome; e em “Vicente cambota” amplia-se o destino de um dos colegas de infância de Gildo e Luzimar, cuja morte é por este lembrada em “Amigos”.

O regresso ao Beco do Zé Pinto nas páginas de *Vista parcial da noite*, entretanto, torna um pouco mais complexo o procedimento de montagem que dá forma à pentalogia.

6.1.1 – Montagem, desmontagem.

A retomada de personagens como base da montagem de *Inferno provisório* pode ser mais bem analisada se lemos o projeto em diálogo com os posicionamentos do autor acerca de sua obra. Conforme Ruffato, tratar-se-ia *Vista parcial da noite* de uma descrição do “embate entre os imaginários rural e urbano, nas décadas de 1970 e 1980”, uma espécie de continuação do que fora visto em *O mundo inimigo*, que expusera a “fixação do primeiro proletariado numa pequena cidade” (2008a). A uma leitura minuciosa da própria montagem do livro, entretanto, vemos que algumas de suas narrativas apresentam passagens em concomitância às de histórias do segundo tomo, enquanto outras avançam no tempo (característica presente em todos os volumes do projeto) até o fim do século XX (em “Haveres”, último capítulo do livro, por exemplo, dona Juvetina, a protagonista, recebe uma ligação de sua filha Cassiana na “passagem do ano do milênio” [RUFFATO, 2006, p. 154], em alusão ao réveillon de 1999).

A relação entre cada tomo da pentalogia e uma ou duas décadas específicas da segunda metade do século XX, todavia, requer maior atenção. Desde o lançamento dos primeiros volumes do projeto, Ruffato constrói a ligação entre cada um dos cinco livros e um período específico, o que soa de algum modo contraditório, dados os constantes saltos temporais encontrados no projeto, embora corrobore o trânsito frequente entre o

fragmentário e o grande projeto, relação por nós já analisada anteriormente⁴¹. A menção à época de cada número do conjunto, entretanto, pode ser estudada com um pouco mais de profundidade através da leitura dos capítulos.

Vista parcial da noite, por exemplo, traz uma série de referências temporais explícitas, procedimento ainda não encontrado nos outros volumes da pentalogia. Nem nos capítulos de *Mamma, son tanto felice*, nem nas narrativas que dão forma a *O mundo inimigo* explicitam-se quaisquer alusões claras a datas ou anos. Já no terceiro tomo, essas referências são bastante frequentes. “O ataque”, história narrada inteiramente em primeira pessoa (caso único na pentalogia), inicia-se com o protagonista, um menino cujo nome não é revelado, ambientando sua trajetória no “verão de 1972” (RUFFATO, 2006, p. 55); “Cicatrizes” é iniciada em 1970, segundo uma explicação prévia que elucida as razões de Miguel e o filho Paco (este já divisado em “Amigos”) terem fundado o Botafoguinho do Paraíso, equipe de futebol amadora em torno da qual gira o enredo; “O morto”, que a partir do assassinato de um artista circense passeia pelo autoritarismo da ditadura militar, representado pelo Aníbal Resende, traz ao fim uma notícia do jornal cataguasense *Correio da Cidade* datada de 19 de maio de 1975.

A alusão às datas faria com que o projeto se aproximasse das próprias declarações do autor acerca de sua constituição, reforçando o protocolo de leitura, e, por consequência, condicionando a visão que se venha a ter do projeto literário enquanto obra construída também como reflexão sobre a história brasileira na segunda metade do século XX. Pela irmandade entre protocolo e ficção, surge uma narrativa que posiciona Ruffato como o escritor trabalhador, cuja exatidão dos passos ao construir seu trabalho é uma das marcas mais evidentes.

O protocolo não encampa apenas as declarações acerca da situação temporal de cada tomo da pentalogia, mas também as intenções específicas de cada volume do *Inferno provisório*; assim, o terceiro livro abordaria as décadas de 1970 e 1980, refletindo sobre a inserção do proletariado na cidade pequena, processo condicionado pelo embate entre os imaginários rural e urbano. Seriam essas as relações expostas, por exemplo, no segundo capítulo de *Vista parcial da noite*, “A homenagem”. A narrativa desenvolve-se no ano de 1973, quando dona Fátima, realizando um pedido da filha, comparece ao baile de carnaval do Clube do Remo para receber um prêmio, uma placa em alusão a sua eleição, dezessete anos antes, como rainha da festa popular em Cataguases. A ocasião é, entretanto, apenas a centelha para que conheçamos de perto a

⁴¹ Ver, sobretudo, o terceiro capítulo deste estudo: “A imaginação do projeto”.

tortuosa trajetória de sua família, formada pela mulher, seu marido, Zé Bundinha, e os dois filhos, Maria Teresa (Teresinha) e Isidoro (a quem normalmente as personagens se referem pelo apelido Caburé).

Egresso da zona rural – o apelido do marido deve-se a um defeito físico adquirido após um coice de “burro xucro” (RUFFATO, 2006, p. 27) – o casal tenta sobreviver às dificuldades econômicas na rotina do Beco do Zé Pinto. O cotidiano explorado é muito parecido com o explicitado em *O mundo inimigo* em torno espaço e a relação entre seus moradores. Alcoólatra, Zé Bundinha é demitido de uma das fábricas da cidade e jamais consegue se firmar noutro emprego; à margem, o homem passa os anos sem trabalho, “azedo de cachaça” (p. 25), enquanto a esposa tem de sustentar toda a família. Costureira, Dona Fátima procura educar o casal de filhos, mas é constantemente subjugada pelo marido, infeliz e violento. As discussões e agressões são a norma na convivência familiar:

: ando por aí esmolando, que nem jó
:: por que você não me larga, heim? me larga e vai cuidas da sua vida!
: 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 imobilizou-o numa chave de braço (RUFFATO, 2006, p. 36).

Além de confirmar a violência como regra geral para a relação do casal a partir de uma agressão dividida em dois momentos (primeiro, o conflito verbal, marcado pelo diálogo no qual a alternância de vozes é salientada pela pontuação anterior à frase substitutiva do convencional travessão; depois, o conflito físico, relatado por um narrador em terceira pessoa e falas distinguidas pelo negrito), o trecho supracitado caracteriza-se talvez como o ponto máximo para a identificação do processo de montagem do *Inferno provisório*, em especial a construção da pentalogia enquanto narrativa hipertextual, para a qual um nome, um fragmento, é uma ponte de novos significados que se coadunam na leitura geral do projeto.

Aqui, entretanto, o procedimento é potencializado de forma mais complexa, pois em “A homenagem” Ruffato une dois momentos da pentalogia numa mesma sequência

de acontecimentos vistos sob dois pontos de vista, já que a descrição da surra dada por Zé Bundinha na esposa e sua consequente interrupção pelos demais moradores do Beco do Zé Pinto é a mesma que interrompe os sonhos de Hélia ao se imaginar, em “A solução”, rainha de uma ideal festa de debutantes (“barulho de vasilhas desabando no chão, um tapa, outra tapa, a mulher se desvencilha, corre para fora, as crianças choram, Larga a mãe, pai! Larga! *É o Zé Bundinha, minha nossa senhora!*” [RUFFATO, 2005a, p. 71]).

A exploração de ações simultâneas, garantida pela superposição de acontecimentos em dois momentos distintos na pentalogia, institui maior relevância à própria relação entre as personagens, que dividem o mesmo espaço e cujos destinos de algum modo se entrelaçam. A interrupção dos sonhos de Hélia pelo cotidiano violento da família de Fátima, cotidiano também dividido pela cinderela ruffatiana cujas aspirações são dilaceradas pelo patamar socioeconômico por ela ocupado e do qual se vê impossibilitada de escapar, reforça para o projeto a noção de unidade precária dada a convivência que através da montagem se erige entre as personagens. Desta forma, a simultaneidade potencializa a hipertextualidade característica do conjunto de livros, fazendo com que se compreendam esses homens e mulheres como membros de um grupo, difuso por certo, mas que além de residirem num mesmo corredor de casas, dividem seu cotidiano, as particularidades, e o imaginário que seria possível surgir desse espaço. Todos os habitantes do Beco parecem, como Hélia, querer de alguma forma abandonar a habitação coletiva em que se veem condenados a passar os dias; o espaço é, assim, sempre um lugar do qual se deve ir embora, como a própria cidade de Cataguases o é, em maior grau, pois encarada como sinônimo de atraso (vide a postura de Gildo diante de Luzimar em “Amigos”). A busca pela liberdade torna-se o principal movimento das personagens da pentalogia, cujos sonhos são aspirações algo erráticas por uma felicidade em outro lugar, distante do Beco, distante da cidade natal.

A relação entre “A solução” e “A homenagem”, entretanto, insere outra base para a análise no que diz respeito à configuração de *Vista parcial da noite* como peça de *Inferno provisório* se analisamos a construção do projeto em diálogo com os posicionamentos de Ruffato acerca de seu projeto mais ambicioso. Caso adotemos as explicações do escritor mineiro sobre a formação dos volumes da pentalogia, parte de seu protocolo de leitura, compreenderemos o terceiro tomo como reunião de narrativas cronologicamente posteriores a *O Mundo Inimigo*, já que o volume da pentalogia

abordaria as décadas de 1970 e 1980, enquanto o segundo refletiria sobre o “choque entre gerações (...) pelas década de 60 e 70” (RUFFATO, 2006b, p. 160).

A simultaneidade existente nas ações de “A solução” e “A homenagem”, evidenciada pela última, narrativa posterior ao capítulo de *O mundo inimigo*, já publicado em (*os sobreviventes*), tornaria a argumentação de Ruffato acerca da cronologia de *Inferno provisório* contraditória. A montagem da pentalogia, entretanto, é acurada no que diz respeito à relação entre os dois capítulos, pois, ainda que haja acontecimentos divididos entre os relatos, as narrativas se situam em épocas distintas, ao menos seus episódios principais. Hélia vive seus dramas e questionamentos acerca da origem social e impossibilidade de deixar o Beco, aspecto reforçado pelo epílogo do capítulo de que é protagonista, aparentemente quase uma década antes de dona Fátima e Teresinha irem ao baile de carnaval do Clube do Remo em 1973, conflito inicial do segundo capítulo de *Vista parcial da noite*, intervalo de tempo que se pode constatar pela própria cena duplamente explorada pelo escritor mineiro na montagem do conjunto de livros, já que a filha de Zé Bundinha é ainda uma criança que se agarra às pernas do pai na tentativa de impedir que este agrida a mãe durante a briga que interrompe o sonho da irmã de Luzimar.

Essa diferença cronológica entre as histórias corresponderia a uma filiação estrita entre a organização do próprio projeto e as palavras acerca de sua construção proferidas pelo escritor. O laço tem certas nuances, todavia. Primeiro, é importante colocar que, mesmo referindo-se a tempos distintos, provavelmente um intervalo de dez anos (logo no início de “A homenagem” sabemos que Teresinha, “meses antes”, completara quinze anos, sonhando “uma festa-debutante no Clube Social” [RUFFATO, 2006, p. 31] – festa que, realizada no próprio Beco do Zé Pinto, terminaria por arroubos de um Zé Bundinha alcoolizado e furioso), as narrativas giram em torno do mesmo assunto: o cotidiano do Beco, a violência que funda as relações ali estabelecidas, calcadas no baixo poder financeiro de seus moradores e por seus limitados horizontes de expectativa, nulas esperanças de um futuro redentor.

A presença – ou persistência – do Beco no terceiro livro do *Inferno provisório* pode, em certa medida, proporcionar questionamentos acerca da montagem do projeto. Como destacamos no capítulo anterior, o desenvolvimento de *O mundo inimigo* aponta para a queda do espaço, personagem central deste volume. Ao inserir o corredor de casas em franca decadência nas páginas de “Vertigem”, Ruffato ilustraria para um ciclo que se encerra em torno da habitação coletiva, o que o retorno do lugar em outros

capítulos do *Inferno provisório* (o Beco ainda é parte importante do capítulo “Zezé & Dinim”, último do quarto volume da pentalogia, *O livro das impossibilidades*) de algum modo enfraquece. Fica a impressão, assim como em relação à filiação estrita entre certas décadas e cada volume do projeto (conquanto seja perceptível a referência a algumas datas no curso, em especial a partir do terceiro tomo, quando os contos anteriormente publicados pelo mineiro não mais formam a base dos livros), de uma espécie de descompasso entre o que declara o autor sobre sua ficção e o que ela, digamos, entrega ao leitor. Mesmo assim, o cotidiano do Beco, suas relações e as aspirações que ele desperta – e tolhe – nos que ali habitam podem ser palco para reflexões necessárias acerca da formulação do protocolo de leitura que Ruffato institui na colocação de sua obra no campo, protocolo que se articula à autoimagem com a qual o mineiro realiza suas movimentações.

6.1.2 – Uma personagem específica.

Em *As regras da arte*, Pierre Bourdieu alerta para a tentativa de compreensão de um movimento artístico baseada exclusivamente na filiação entre as obras por ele elaboradas e a classe social ali explicitada ou defendida. Para o sociólogo francês, tal relação deve compreender fundamentalmente as possibilidades criadas pelo campo de produção em determinado momento – seu “estado de potencialidade” –, para as quais concorrem as posições ocupadas pelos produtores bem como a movimentação que lhes é possível imprimir nesse espaço; assim,

as disposições associadas a certa origem social não se consomem senão especificando-se em função, de um lado, da estrutura dos possíveis que se anunciam através das diferentes posições e tomadas de posição de seus ocupantes e, do outro lado, da posição ocupada no campo, que (através da relação com essa posição como sentimento do sucesso ou fracasso, ele próprio ligado às disposições, portanto, à trajetória) orienta a percepção e apreciação desses possíveis: as mesmas disposições podem conduzir, assim, as tomadas de posição estéticas ou políticas muito diferentes segundo o estado do campo com relação ao qual têm de determinar-se (BOURDIEU, 1996, p. 299).

Baseando-se nessa imbricação entre as posições ocupadas no campo pelos produtores e as possibilidades ali produzidas que dão base a suas posições específicas, Bourdieu argumenta que a relação entre determinado grupo social e a arte sobre ele construída não pode ser caracterizada como um laço direto e inquebrantável (o

sociólogo exemplifica suas reflexões lendo a aproximação entre o Realismo, tanto literário quanto na pintura, com o campesinato); o estudo acerca dessa relação será passível de acerto apenas se se considera um “estado determinado do campo artístico” (BOURDIEU, 1996, p. 299) em que os movimentos foram concebidos, estado que determina também a aproximação entre eventuais produções artísticas e certos grupos sociais, bem como a oposição entre ambos e outras produções artísticas e outros grupos sociais.

Para Bourdieu, no entanto, as aproximações e oposições compreendidas no interior do campo de produção no que diz respeito aos grupos sociais são características de uma posição no campo em estágio inicial; segundo o autor, pode-se inferir que

o peso das disposições – portanto, a força explicativa da ‘origem social’ – é particularmente grande quando se trata de uma *posição em estado nascente*, ainda antes por fazer do que feita, estabelecida, logo, capaz de impor suas normas próprias dos seus ocupantes; e, de maneira mais geral, que a liberdade deixada às disposições varia segundo o estado do campo (e, em particular, de sua autonomia), segundo a posição ocupada no campo e segundo o grau de institucionalização do posto correspondente (BOURDIEU, 1996, p. 300, grifo no original).

A uma análise mais minuciosa dos posicionamentos de Luiz Ruffato no campo literário brasileiro, percebemos que as considerações de Bourdieu acerca da ligação entre posições e origem social podem ser relativizadas. Em verdade, parece o escritor mineiro ir pelo caminho contrário ao apontado pelo sociólogo francês, pois justamente quando munido de capital literário substancial, angariado pela recepção a *eles eram muitos cavalos*, romance que lhe dá maior autonomia para novas tomadas de posição, o autor institui com maior veemência sua filiação a um grupo social particular.

Ruffato coaduna à sua obra a própria origem, oferecendo à classe social em que nasceu (e à qual invariavelmente afirma pertencer – relembremos o primeiro parágrafo do depoimento “Até aqui, tudo bem”) papel fundamental na construção de seu olhar acerca da realidade. Esse vínculo estabelecido pelo escritor com sua origem articula-se nas várias dimensões da autoimagem com que ele transita no campo literário; está aí, por exemplo, a relação íntima entre autor e tema (especialmente no que diz respeito à construção do protocolo de leitura que acompanha o *Inferno provisório*), o próprio perfil de escritor que ele diz ilustrar – um escritor trabalhador –, além dos relatos em textos públicos, nos quais, a fim de construir a autoimagem, o mineiro deixa de lado certos episódios de sua trajetória, para explicitar “momentos autobiográficos”,

relembrando Leonor Arfuch, de que se erige um escritor para quem a literatura só foi possível através de grande esforço pessoal e cuja ficção é, antes de tudo, um compromisso.

Esse compromisso com a origem social manifestar-se-á nos posicionamentos do autor quando ele expõe a própria escolha temática de sua literatura, um assunto íntimo porque essencialmente ligado a sua biografia, mas também ausente, segundo ele, da produção literária brasileira como um todo: o cotidiano do trabalhador urbano. Por isso, como procuramos analisar no segundo capítulo deste estudo, o mineiro busca constantemente a aproximação com um precursor de sua literatura em especial: Roniwalter Jatobá. E é da relação entre os dois autores que podemos seguir com nossas reflexões acerca da filiação entre autor e tema que solidifica a escolha do trabalhador como personagem da literatura ruffatiana. Na apresentação à antologia *Contos Antológicos*, compilação de textos de Jatobá organizada pelo autor de *Inferno provisório* em 2009, Ruffato traça uma espécie de panorama sobre a (in)existência do trabalhador urbano enquanto personagem da literatura nacional. Assim, argumenta que:

Se nos debruçarmos sobre a produção ficcional brasileira ao longo do tempo, poucas vezes vamos flagrar personagens exercendo algum tipo de atividade laborativa. Em geral, os escritores nacionais, bem-nascidos, satisfazem no próprio âmbito da classe média as suas necessidades de criação – nicho onde o trabalho nem sempre é bem visto. Quando extrapolam os seus horizontes, caem na tentação ou de idealizar o trabalhador, exibindo a exploração de que é vítima para combater politicamente sua opressão, ou de romantizar a figura do malandro ou do bandido, como pretensão contraponto rebelde às injustiças da sociedade (RUFFATO, 2009e, p. 13-14).

Se “a crítica que um escritor escreve é o espelho secreto de sua obra” como aponta Ricardo Piglia (2004, p. 118), podemos compreender o texto sobre o trabalho de Jatobá também como parte constitutiva da visão que Luiz Ruffato constrói acerca da própria ficção, parte constitutiva de um protocolo de leitura intimamente ligado à autoimagem com que o mineiro transita no campo. Assim, é importante identificar algumas tensões específicas desenvolvidas no texto, que parece falar tanto da obra do autor de *Crônicas da vida operária* quanto sobre o escritor de *Inferno provisório*.

A relação entre a profunda ausência do trabalhador nas páginas da ficção nacional e o perfil comum do homem de letras brasileiro retoma a imagem do escritor trabalhador, cuja origem social fecundaria um olhar diverso sobre a realidade. Nesse sentido, outro ponto se faz necessário destacar: a relação entre a literatura brasileira e o cidadão de classe baixa. Conforme aponta Ruffato, construída por autores pertencentes

às classes média alta e alta a ficção do Brasil não é capaz de refletir de maneira mais complexa sobre o pobre como personagem. Para o mineiro, invariavelmente, ou nossa literatura trata o operário de maneira idealizada, porque sob vestes ideológicas específicas⁴², ou trata o pobre no papel do malandro ou do bandido, à margem, pois, do sistema de produção.

A visão romantizada acerca do marginal, que corrobora a inexistência do trabalhador urbano na literatura brasileira, é palco para uma polêmica em que o autor de *Inferno provisório* se insere e que nos possibilita maiores reflexões acerca de sua movimentação no campo. No fim de 2008, numa entrevista em razão do lançamento de *O livro das impossibilidades*, quarto volume da pentalogia, Ruffato afirma ao jornal *O Estado de São Paulo* que uma das razões para a ausência do proletariado na ficção nacional seria uma espécie de fascínio que os autores da classe média detêm pelo marginal. Para o mineiro, romanticamente próximos do bandido, nossos escritores esqueceriam o “personagem ‘sem glamour’ do trabalhador urbano” (RUFFATO, 2008c). Na mesma edição da folha paulista, o poeta Fabrício Carpinejar criticava o romance *Rasif*, de Marcelino Freire, sob bases similares, salientando que “a classe média trabalhadora pouco existe” na ficção nacional⁴³. Em resposta, Freire aponta suas armas mais para a direção de Ruffato do que para a de Carpinejar, aludindo a certa concepção fechada sobre a literatura vinda do escritor mineiro:

Será que eu tenho agora de apresentar a carteira profissional dos meus personagens? Sou eu quem escolhe o tema, premeditadamente, ou o tema é quem me escolhe? E quem disse que não há a classe média-trabalhadora-ou-não nas obras, por exemplo, de Marçal Aquino, Marcelo Mirisola, Nelson de Oliveira? E ainda: puta não é profissão? E as horas que trabalham os travestis, na pegação? Então? Sei não. Não é de hoje que me preocupa o que vem professorando por aí o autor de *Eles Eram Muitos Cavalos*: de que ele elegeu o operariado para seus textos e o resto fica atrás de sangue, gratuita e aventureiramente, sem nenhum projeto literário. Discurso excludente (FREIRE apud CONDE, 2008).

A rixa existente entre os autores desde o polêmico lançamento da antologia *Entre nós* alcança o campo da discussão acerca do texto literário, em especial quanto às intenções políticas que a ficção possa deter. Esse embate particular relaciona-se

⁴² Lembremos a argumentação de Ruffato em torno da personagem proletário na literatura de Jorge Amado, como buscamos esmiuçar no terceiro capítulo desta tese.

⁴³ O relato acerca da polêmica bem como as declarações de Carpinejar e Freire são citadas a partir da matéria de Miguel Conde sobre o ocorrido. Ver: CONDE, Miguel. “Marcelino Freire, Luiz Ruffato e os excluídos”. *O Globo*, 28 de outubro de 2008. Disponível em: <http://blog.oglobo.globo.com/prosa/post/marcelino-freire-luiz-ruffato-os-excluidos-136197.html>; último acesso em 22/03/2016.

diretamente com a autoimagem que Ruffato vai construindo para se movimentar no campo, para a qual um dos fundamentos básicos é o olhar acerca da realidade que ele coloca em vigor, olhar extremamente ligado a sua origem social, e, por isso, singular. Defendendo a inexistência do trabalhador urbano na produção literária brasileira, o mineiro articula sua obra como inédita frente às demais, ao passo que alerta para a principal razão de tal ineditismo: o autor cataguasense fala de um tema que conhece, o que lhe confere certa autoridade discursiva, transformando-o numa espécie de emissor autorizado, segundo ele. Novamente, o que se coloca é um posicionamento que separa modelos de intelectuais para construir uma posição no interior do campo em que se situa o autor.

Esse discurso acaba por acompanhar a ficção elaborando o já referido protocolo de leitura, parte importante para a construção da autoimagem com que transita o autor no campo. Configurando-se enquanto representante do trabalhador, Ruffato direciona a leitura de sua obra como se ali houvesse um narrar verídico sobre os horizontes e cotidiano da classe baixa brasileira, posição esteticamente trabalhada na narrativa por uma série de procedimentos que aproximariam narrador e personagens.

No já citado artigo “De boas intenções o inferno está cheio”, Danielle Corpas pensa sobre essa posição particular de Ruffato. Para Corpas, ao articular a própria biografia à construção de sua obra mais pretensiosa, o escritor

Mira alvo, projeta, age como estrategista. Tem clareza das preocupações que mobilizam sua ficção e procura se organizar para atingir objetivos bem definidos. Tem convicção da tática pela qual optou – e em que investe sistematicamente – para figurar o processo brasileiro de modernização do ângulo da ‘classe média baixa ou da operária’. E faz questão de anunciar em depoimentos o direcionamento político de seu projeto estético (CORPAS, 2009, p. 18).

No caso de Ruffato, esses posicionamentos pretendem tornar indissociáveis autor e obra, como se aquele fosse desta, em verdade, a personagem principal. Os posicionamentos, no entanto, não prescindem da ficção; em verdade, sua perenidade requer a formulação estética das posições na forma literária. No que diz respeito à autoridade para falar do contexto proletário, Corpas indica que os livros de Ruffato conjugam um narrador sempre “colado às personagens”, e que esse procedimento carregaria mais exotismo que verossimilhança. Baseando-se no ensaio “A nova narrativa”, em que Antônio Candido tenta compreender o *boom* do conto nos anos 1970, principalmente a partir da obra de Rubem Fonseca, dono, para o autor de *Literatura e*

sociedade, de um “realismo feroz” no qual se “descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada” (CANDIDO, 1989, p. 211-212), a ensaísta acredita que o *Inferno provisório*, em lugar de proporcionar ao leitor questionamentos, dá-lhes a sensação de que tudo está explicado, não há problemas a serem resolvidos, mesmo que a obra se proponha como problematização do processo modernizador brasileiro nos últimos cinquenta anos sob a ótica daqueles que foram distanciados das benesses do capitalismo:

A prosa aderente ao íntimo da personagem, conjugada à onisciência do narrador, proporciona ao leitor a confortável sensação de compreender uma visão de mundo, que se dá a ver na narrativa por efeito de soma. Primeiro fator: a racionalidade analítica veiculada em discurso indireto. Segundo fator: a expressividade de uma voz peculiar que ganha espaço em discurso direto ou no monólogo interior. O produto: personagem desvendada (CORPAS, 2009, p. 27).

O esboço da personagem pelo procedimento de soma, como alerta a autora em sua leitura de “O barco” (capítulo de *O mundo inimigo*), concorreria para uma visão totalizante dos sujeitos criados pela pentalogia, distante assim do fragmentário com que é construído o conjunto de livros, um “impasse” reforçado pela lógica do painel que acompanha o projeto. É preciso ressaltar, inicialmente, que o procedimento aludido por Corpas é mesmo contumaz nas narrativas que compõem a pentalogia do mineiro. Em “O ataque”, quarto capítulo de *Vista parcial da noite*, por exemplo, o narrador, um menino sem nome que protagoniza o relato, descreve assim sua irmã, Mirtes:

A Mirtes completara dezesseis anos e caçava um rapaz que pudesse soerguê-la da condição de operária para a de grã-fina. Na sala-de-pano da Industrial, longe do barulho, do calor, do abafamento, do ar viciado da fiação e da tecelagem, todas as recentes conquistas da família contavam pouco. Queria conhecer logo um que morasse no centro, proprietário de uma ótica ou de uma loja de eletrodomésticos. Pois, namorar povo da fábrica?, que nem ela mesma?, de jeito maneira! E nada também de dono de botequim, coisa de português, dá camisa a ninguém. Enquanto isso, ajeitava-se no sofá-cama da sala e namorava escondido um zé-mané-qualquer nos escuros da Praça Santa Rita... (RUFFATO, 2006, p. 57).

Conquanto a narrativa inteiramente em primeira pessoa, por um narrador-personagem, pareça contraditória para a obra, a narração em si repete certos procedimentos já divisados na pentalogia. Em especial, podemos ler no fragmento supracitado de “O ataque” o procedimento de soma ao qual se refere Danielle Corpas com o intuito de ilustrar os problemas da ficção do escritor mineiro, sobretudo quando

abordada a questão da aproximação entre autor e tema através da filiação narrativa-personagem. Lendo a descrição das atitudes e comportamentos de Mirtes pelo narrador, é possível reparar, de início, que a adolescente é esboçada a partir de discurso indireto, e nele destaca-se o detalhamento em repetição do lugar de trabalho, a fim de que se reforcem as condições desconfortáveis sob as quais tem a menina de exercer sua profissão (“calor”, “abafamento”, “ar viciado”); depois, o indireto livre toma a narrativa, e, por modulação linguística, o texto junta-se à operária (“de jeito maneira”, “não dá camisa a ninguém”) para que a mesma lance ao leitor os próprios julgamentos acerca de seus desejos; no fim, retorna o discurso indireto, com o intuito de revelar que as aspirações de Mirtes não são possíveis e a realidade que se mostra a ela é bastante redutora (“ajeitava-se no sofá-cama da sala e namorava escondido um zé-mané-qualquer”).

O desequilíbrio entre as aspirações das personagens e a realidade que condiciona seus passos, da maneira como é construído por Ruffato, apontaria, segundo Corpas, para uma naturalização dos dilemas característicos da trajetória dos cidadãos de classe baixa. Confiando na “palatabilidade do ‘romance não-burugês’”, ou seja, na inclinação do leitor contemporâneo a rapidamente se acostumar com a fragmentação, além de estar “mobilizado pela empatia do narrador com as personagens (ou pelo íntimo exposto do narrador personagem)” (2009, p. 32), o escritor mineiro formularia em sua literatura muito mais uma exibição dos problemas de nossa sociedade do que uma discussão realmente efetiva de suas bases, diluindo, assim, as intenções políticas de seu projeto, intensamente divulgadas em entrevistas e depoimentos.

Aqui, é possível aproximarmos as reflexões de Corpas às conduzidas por Ricardo Lísias no já citado artigo “Sem compasso”, em que o escritor paulista reflete sobre o *Inferno provisório* a partir da reformulação de alguns contos de Ruffato para sua posterior inserção na pentalogia. Conforme aponta Lísias, a ficção do mineiro condiciona uma aproximação entre narrador e personagem calcada numa modulação linguística até certo ponto seletiva, já que a oralidade

é usada como suporte para o ponto central, e de fato ela se torna o motor com que a trama se desenvolve. Aqui, portanto, está o cerne do meu argumento: se as camadas mais baixas da população sempre se apresentam com o português oralizado, enquanto as outras aparecem em linguagem padrão, há sem dúvida espetacularização e reificação da linguagem (...) a imagem que se concretizou na obra de Luiz Ruffato é a da oralidade separada para os pobres – bem como os nomes *kitsch*. O trânsito é típico do universo da publicidade; a algo completamente artificial – a diferença de linguagem – atribui-se um

envoltório que, a partir, sobretudo, da manipulação das citadas oposições, atribui à imagem uma enorme naturalidade (LÍSIAS, 2014).

As ideias articulam-se de modo bastante similar à maneira com que se constrói a identificação – e crítica – do procedimento de soma pelo artigo de Danielle Corpas; destaque-se em especial a questão da “naturalidade” das diferenças, de alguma forma mitigadas pela ficção, que expõe mas não reflete acerca da problemática social sobre a qual trataria a literatura do mineiro. Novamente, o que se evidencia é um problema acerca do discurso político presente na obra de Ruffato tendo como base a aproximação entre narrador e personagem; esse problema, no entanto, pode ser discutido lendo o próprio *Inferno provisório* a fim de que se possa estudar como literariamente essa personagem particular, o cidadão de classe baixa, é desenhada pelo projeto.

Para cumprir tal tarefa, o terceiro capítulo de *Vista parcial da noite*, “Estação das águas”, parece-nos fundamental; nele, narra-se a trajetória do menino Isidoro (Caburé), personagem já divisada no volume anterior (é um dos participantes do time de futebol lembrado por Gildo em “Amigos”⁴⁴). Filho de Zé Bundinha e Fátima, a criança é apresentada aos leitores da pentalogia em sua dura relação com o dia a dia do Beco do Zé Pinto, em especial o cotidiano violento que a “tala de couro” do pai desenha em suas costas:

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

Alguns procedimentos articulados por Ruffato na construção desse capítulo do volume três da pentalogia merecem atenção. Em gradação, a paisagem vista pela personagem é lentamente descortinada para dar lugar a sua própria trajetória, de cujas marcas – físicas, especialmente – ele deseja fugir. E se o referido “procedimento de soma” lido por Danielle Corpas pode ser identificado ao fim do fragmento, quando a narração se aproxima da personagem pela “oralização” (“nem de desguiar a mão

⁴⁴ No capítulo do segundo volume, o autor grafia o nome da personagem como “Caboré”; já em *Vista parcial da noite*, o apelido de Isidoro é escrito “Caburé”. Ambas as grafias remetem ao nome popular de uma pequena coruja.

cuidava”), discurso indireto livre que faz de Isidoro narrador, é na condução propriamente do enredo que os aspectos políticos atingidos ou buscados pela literatura de Ruffato podem ser analisados.

“Estação das águas” está muito próxima de outro capítulo do *Inferno provisório*: o já analisado “A solução”, presente em *O mundo inimigo*. Como a narrativa que traz Hélia na condição de protagonista, o terceiro capítulo de *Vista parcial da noite* aborda a tentativa de fuga do Beco por uma personagem, insatisfeita com a vida que tem de levar, sedenta por liberdade, seja ela qual for. Os desejos da irmã de Luzimar, entretanto, giram em torno de um imaginário da sociedade de consumo característico para as adolescentes (seu príncipe encantado viria montado numa “vespa”; a própria Hélia, transformada em outra, rica, chamaria a atenção de um “baile de debutantes”), enquanto os do irmão de Fátima estão ligados ao cotidiano infantil, resultando em aspirações mais objetivas, ainda que conservado o mesmo grau de inocência nos pensamentos que emolduram o ideal de fuga:

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

Se o procedimento de soma faz-se presente pela alternância entre discurso indireto, discurso indireto livre e retorno ao discurso indireto, a composição da personagem articula uma série de dimensões de sua trajetória. Ao mesmo tempo que os

desejos de abandono do ambiente familiar passam pela possibilidade de não cumprir tarefas cotidianas (anseio característico do imaginário infantil), as reflexões sobre o que será deixado pra trás em virtude da fuga e mesmo as tentativas frustradas de o menino conter os próprios anseios por liberdade criam para Caburé uma imagem de vários matizes, através da qual é possível perceber sua consciência em formação e as duras chagas que lhe conferem a violência paterna; assim, “Estação das águas” afasta-se da simplificação com que é construído “A solução” (lembramos em particular os elementos com que Hélia “poliniza” as mesas do salão de uma imaginária festa de quinze anos – o vestido feita por ela mesma num curso caseiro de corte e costura, adornado pelo cordão achado pelo pai “no chão, perto da Prefeitura” – que atestam a constante derrota da personagem pela realidade diária).

Tal complexidade, entretanto, não é conseguida sem a relação entre narrativa e personagem articulada pela modulação linguística e variação discursiva que dão forma ao fragmento. Termos como “relou”, “em-valendo”, “desoras”, convivem com neologismos quais “peçonhava” e “indistinguiam”, todos representativos da tentativa de – retomemos o artigo de Ricardo Lísias – “oralização” da linguagem literária, em construções frasais permeadas por metáforas (“e assentou o azul da manhã no fundo do embornal”), a fim de que o intercâmbio entre discursos (indireto e indireto livre, mais particularmente) leve mesmo à dificuldade de separação entre as vozes do narrador e da personagem. Todavia, essa proximidade não necessariamente apaga as distâncias, naturalizando os dramas vividos pelas personagens aprisionadas na classe baixa; antes, o estranhamento gerado pelo conflito de discursos no interior do texto pode apontar tanto para os impasses vividos pela criança quanto pela impossibilidade de se perceber claramente a fratura social através de sua trajetória desvendada, o que a formulação do epílogo de “Estação das águas” pode ilustrar com maior vivacidade.

O terceiro capítulo de *Vista parcial da noite* aproxima-se de “A solução” especialmente pelo desfecho das trajetórias de suas personagens, momentos em que Ruffato aponta de maneira distinta para o mesmo dilema envolvendo os rostos que compõem seu romance-mosaico: a impossibilidade de os cidadãos de classe baixa, “sem lugar no processo produtivo e sem lugar na comunidade política” dado o excludente processo modernizador brasileiro, como argumenta Jessé Souza (2000, p. 266), terem qualquer alento em relação ao cotidiano que acaba por aprisioná-los. É constante, como já buscamos ler no *Inferno provisório*, o escritor mineiro conduzir suas narrativas por uma dialética específica em que as esperanças (ou desejos, em maior grau) das

personagens são aplacadas pelo cotidiano em que se encontram inseridas. Em “A solução”, como vimos, Hélia, após terminar o namoro com Plínio (Maripá), tenta outra vida pelo sonho, severamente derrubado pela realidade. Constatando a impossibilidade de ver concretizadas suas esperanças, a adolescente imagina o suicídio como caminho mais curto para a liberdade, mas é de novo impedida pelo próprio mundo – representado pelas mãos do ex-namorado, grandes e calejadas – que a indica o caminho “salvador” do Beco.

Esse mesmo procedimento é utilizado em “Estação das águas”, mas sua modulação narrativa aponta outros caminhos para a reflexão acerca da inutilidade das esperanças do menino Caburé, pois se a fuga, caminho natural de seus desejos por liberdade, é, como no capítulo de *O mundo inimigo*, interrompida pela realidade, a maneira como o faz o autor garante peso maior à própria tentativa:

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

Através da repetição, Ruffato alude à impossibilidade de que as expectativas de suas personagens sejam de alguma forma efetivadas, pois a classe social a que pertencem negaria grandes vitórias. O ciclo que encerra o destino de Caburé, condenado aos mesmos atos em busca de uma fuga impossível de se concretizar, abre a ponte para o trauma, como argumenta Hal Foster (2014) sobre a obra de Andy Wahrol. Para Foster, através da repetição, Wahrol não apenas reproduzia os efeitos traumáticos mas os produzia; assim, as repetições traziam consigo “uma evasão do significado traumático e uma abertura para ele, uma defesa contra o afeto traumático e sua produção” (FOSTER, 2014, p. 127). Em relação a “Estação das águas”, é possível compreender que o epílogo da narrativa impõe o realismo traumático como caminho, evidenciando a luta da personagem contra a própria condição social, batalha impossível de ser vencida, mas que, constantemente buscada, abre a narrativa também para um olhar de algum modo otimista, algo como uma esperança cética. Pela repetição, o autor institui a fratura, marca a anulação dos sonhos de Caburé enquanto o tempo parece parar nas inúmeras

tentativas do protagonista em abandonar a própria vida, mas também dá forma à esperança da personagem, inconformado com o destino que lhe é traçado.

A ponte aberta para o trauma, assim, faz erigir a fratura social que ilustra a incompatibilidade entre os anseios da personagem e o cotidiano violento do Beco do Zé Pinto que insiste em anular suas alternativas. Quando novamente deparamo-nos com a personagem contabilizando “doloridos lanhos nas costas, braços, pernas, rosto”, percebemos uma quebra no tempo, como se a própria ordem natural das ações fosse interrompida para atingir outra dimensão, dos atos repetidos, incessantes, inexplicáveis. O epílogo, porém, abre-se noutra direção, numa dimensão mais subjetiva em que as esperanças de Caburé são reafirmadas, como se o movimento irrefreável do tempo não lhe arrefecesse as forças. Pela ambiguidade construída a partir do ciclo que encerra o relato, é possível ler o desequilíbrio entre sonhos e realidade tão presente na composição da pentalogia sob outro olhar, conseguido – ratifiquemos – apenas pela própria forma literária que ao explicitar a fratura social aponta tanto para suas consequências quanto para possíveis caminhos de sua superação.

Conquanto reflitam sobre características formais importantes da ficção ruffatiana, os textos de Lísias e Corpas podem não abordar com a complexidade necessária a construção do olhar sobre a personagem em alguns momentos do *Inferno provisório*. Influenciado pelo próprio autor em entrevistas e depoimentos que o associam ao tema de sua obra, o olhar desenvolvido nas narrativas do projeto literário pode, por vezes, reanimar um sentimentalismo redutor em torno dos sujeitos inseridos em sua ficção, mas pode também se tornar ponte para uma reflexão crítica acerca do processo de modernização brasileiro, cuja base estaria no descarte da parcela mais pobre da população em moto contínuo, o que o ciclo no qual se vê preso Caburé ilustra bem. A dimensão temporal instaurada pela repetição faz erigir da ficção os martírios dos cidadãos relegados à margem pelo próprio processo social, imiscuídos porém em suas aspirações que insistem em não cessar.

O desejo de ser lido como representante do trabalhador que acompanha a colocação de *Inferno provisório* no campo literário parece querer condicionar a leitura da pentalogia de modo particular. Porém, pela própria irregularidade da obra, os posicionamentos construídos em torno de sua publicação, e que lhe oferecem uma espécie de explicação ideal, não se veem integralmente exercidos na ficção. Ainda assim, procedimentos como a proximidade entre narrativa e personagem estabelecem-se como características importantes do conjunto de livros e podem constituir articuladas

reflexões políticas, conquanto tragam consigo “descompassos” salientados por algumas análises.

O olhar desenvolvido pelo escritor mineiro em sua obra pode, portanto, ser lido tanto como uma modulação ficcional de seus posicionamentos quanto um limite ao desenvolvimento literário das intenções que dão forma ao protocolo de leitura por ele articulado ao situar seu projeto no campo. Nesse sentido, é preciso analisar de que maneira a personagem específica de *Inferno provisório*, o trabalhador urbano, insere-se noutra propósito da pentalogia normalmente aventado pelo escritor: a reflexão histórica inerente a seu projeto literário. É sobre esse aspecto, articulado ao estudo das movimentações do autor, que elaboraremos as análises em torno dos dois últimos volumes do conjunto de livros finalizado em 2011.

6.2 – *O livro das impossibilidades*, 2008

Vista parcial da noite rende bons frutos quanto à colocação de Luiz Ruffato no campo literário brasileiro. No mesmo ano de sua publicação, o terceiro tomo do *Inferno provisório* fica em segundo lugar na categoria romance do prêmio Jabuti de Literatura, indicação de que o trabalho do mineiro continua correspondendo às expectativas dos legisladores literários. A movimentação do autor no campo entre 2006 e 2008 mostra-se ainda mais intensa no que se refere à aproximação com o repertório crítico contemporâneo; em 2007, Ruffato vê seu primeiro romance homenageado com uma coletânea de ensaios inteiramente a ele dedicado: *Uma cidade em camadas*, livro organizado pela pesquisadora Marguerite Itamar Harrison, professora da estadunidense Smith College, Northampton, Massachussets.

Uma coletânea de ensaios dedicada a uma obra sua aponta a importância de Ruffato para a crítica literária, em especial a crítica acadêmica, que reúne relevantes agentes do campo de produção, pois imbuídos de proclamar o valor literário, relembrando Casanova, de qualquer trabalho ficcional. Nos agradecimentos que abrem o livro, no entanto, Harrison indica que o papel do mineiro em *Uma cidade em camadas* é mais do que o de autor homenageado por um volume de crítica literária que “comemora este sucesso notável” que é *eles eram muitos cavalos* (2007, p. 9). A “infindável ajuda” dada pelo mineiro para que a organizadora pudesse “entrar em contato com a maioria dos participantes” do livro (p. 5) indica possuir o escritor “presença ativa” (p. 6) na organização de uma obra que ratifica a importância de um de

seus trabalhos ficcionais, à medida que reforça sua presença no campo próximo a um repertório com o qual dialogará noutros posicionamentos que articulam os volumes do *Inferno provisório* a serem lançados.

As tomadas de posição de Luiz Ruffato que acompanham a inserção da pentalogia, contudo, constituem uma narrativa própria. Nela, o conjunto de livros, uma história da segunda metade do século XX sob o ponto de vista do trabalhador urbano, só é possível por ser elaborado por um escritor excepcional, cuja trajetória viabiliza um olhar distinto do convencional, pois ciente das esperanças e imaginário dos mais pobres. Munido de olhar privilegiado, o escritor excepcional construirá, por consequência, uma obra de exceção, cujas intenções políticas e a maneira de tratar a caminhada do proletariado, do milagre econômico da ditadura militar aos dias atuais, afastam-na dos demais projetos ficcionais que tentem se debruçar sobre a problemática social brasileira.

Esteticamente, esse olhar seria formulado de maneira ampla, através de uma aproximação entre narração e personagem que evidencia o peso do imaginário desta para a construção narrativa, bem como a elaboração de uma abordagem crítica sobre a realidade nacional. Respondendo a Christian Grunnagel e Doris Wieser, ao comentar a comparação entre sua produção e a de autores como Marcelino Freire, Patrícia Mello e Ferréz, Ruffato situa sua literatura em plena diferença, já que de um lado tem-se uma ficção preocupada em expor a marginalidade, a violência concentrada na periferia, enquanto os personagens da pentalogia

não estão num mundo contra a sociedade, mas, sim, em um mundo para pertencer a ela. E o fato de eles quererem pertencer à sociedade é o que gera a violência. Os personagens da Patrícia estão contra a sociedade e a sociedade está contra eles, e na minha literatura, não. Para mim é uma diferença sutil mas determinante. Meus personagens querem comprar uma televisão, um carro bacana, eles querem comer bem. Eles não querem traficar droga, eles só querem participar daquilo que a sociedade tem de melhor. Eles só querem ter uma ascensão social, e isso gera violência. Certa feita alguém me perguntou assim: ‘Você faz realismo-socialista?’, e eu respondi: ‘Não, eu faço realismo-capitalista’ (RUFFATO, 2015, p. 390-391).

Viria desse “realismo-capitalista” um dos grandes temas do conjunto de livros: a visão das metrópoles brasileiras, em especial São Paulo, como uma espécie de santo graal atrás do qual é necessário ir à busca. Em todos os volumes do projeto, é comum depararmos com personagens cuja aspiração maior é o abandono da terra natal, especialmente Cataguases, por um lugar ao sol na maior cidade da América Latina. *O livro das impossibilidades*, quarto volume do *Inferno provisório*, parece aprofundar esse

drama nos três capítulos que lhe dão forma. “Era uma vez”, “Carta a uma jovem senhora” (conto de *os sobreviventes*) reformulado para este número da pentalogia) e “Zezé e Dinim” articulam a experiência das personagens em outras paragens, desenvolvendo histórias de gente que deseja ir embora do município de origem para tentar satisfazer as aspirações (sobretudo econômicas) nos grandes centros.

Surgem daí dois movimentos que se sobrepõem, ora um ora outro conservando maior peso na trajetória desses sujeitos. De um lado, tem-se a ideia de que o cotidiano cataguasense anula quaisquer esperanças e que é preciso abandonar o local, olhar sobre a cidade já desenvolvido desde *Mamma, son tanto felice* (“Aquário”), mas principalmente em alguns capítulos de *O mundo inimigo* como “A solução”, ainda que de forma idealizada pelos sonhos de Hélia, ou em “Amigos”, através do diálogo entre Gildo e Luzimar. Por outro lado, a personagem que abandona a terra natal carrega a cidade como um fardo, martírio construído pela impossibilidade de regressar – fomentado pela realidade na metrópole, que não oferece mais do que a solidão a quem nela chega ávido por grandes mudanças – ou pela incapacidade de se identificar com a Cataguases que, tempos depois, é reencontrada (lembramos o próprio Gildo de “Amigos” ou Amaro em “Vertigem”).

O peso de Cataguases e as dificuldades que a vida de seu cidadão conserva na aventura pela metrópole são articulados, por exemplo, nos caminhos de Nelly, uma das personagens do capítulo de abertura de *O livro das impossibilidades*, “Era uma vez”:

Se madrugadas havia em que coçava o pé para tornar a Cataguases, desencantada, cansada, o vermelho dos olhos transformava em manhas de bateção de pernas. Revolveu a cidade, estranha e confusa, em busca de colocação. Espocaram calos nos pés, gasta a sandália de muitas jornadas, até empregar-se faxineira no Hospital Santa Cruz. Prometeu arrancar do lodo a família e uma a uma carrou as irmãs. Esqueceu mesmo o Dimas, atarefada em erguer um puxadinho, adquirir uma geladeira, pôr tacos no chão, pintar as paredes, levantar um dois-cômodos para alugar, concretar uma laje, crescer, demarcar o mundo, preenche-lo. Quis filhos, engravidou. Quis os pais perto, trouxe-os. Sentou a bunda na carteira de uma escola noturna, fez-se auxiliar de enfermagem. Afundou nos livros, acabou enfermeira. Olhos cerrados, capaz de enumerar os feitos. (...) Carro, desejasse, estalaria os dedos e um à porta brotaria – dinheiro não falta, mas juízo aos filhos (RUFFATO, 2008, p. 18-19).

A descrição da trajetória dessa personagem em São Paulo instiga analisar alguns dos aspectos da construção da pentalogia, desde o reconhecimento de sua elaboração ficcional até o diálogo que esta trava com os posicionamentos do autor a fim de situá-la no campo, condicionando sua leitura. A referência à batalha diária de Nelly coordenada

com seus bens materiais (do “puxadinho” ao “carro”) e simbólicos (o diploma de enfermeira), tudo conseguido através do esforço pessoal, ilustraria de maneira eficaz o que o autor chama de “realismo-capitalista”, que diz praticar, e com que se pode emparelhar a própria autoimagem construída por Ruffato, já que se trata de um escritor trabalhador, profundamente identificado com o tema de sua literatura, e cuja trajetória pode ser identificada com a das personagens, já que sua formação como escritor não se deu sem grande esforço pessoal.

Mas Nelly é um oásis de otimismo num deserto de esperanças. Das personagens que formam o *Inferno provisório* é uma das poucas que detém certas vitórias, conseguindo subir de patamar socioeconômico após o abandono da cidade natal. Em geral, a migração, o sonho de encontrar, na metrópole, condições de vida muito melhores do que as conseguidas em Cataguases é mais uma das aspirações derrotadas pela realidade, o que de alguma maneira explica a posição da personagem no enredo de “Era uma vez”. Embora triunfe frente aos demais (“a sulfa da inveja corrói as tardes sufocantes das amigas encurraladas na fiação ou na tecelagem das fábricas de Cataguases” [RUFFATO, 2008, p. 17]), a enfermeira é mera coadjuvante na história que abre *O livro das impossibilidades*, narrativa que explora uma viagem do jovem cataguasense Luís Augusto (que retorna ao projeto como protagonista do último capítulo, “Outra fábula”) à capital paulista e a oposição entre a cultura limitada do menino de cidade pequena e seus primos, Natália e Nilson, símbolos de uma liberdade ainda desconhecida.

É curioso que num projeto sobre trabalhadores a única personagem que consegue pelo labor algum sucesso seja relegada a segundo plano, principalmente se temos em conta o próprio discurso de Ruffato acerca de *Inferno provisório*, em especial o que gira em torno do “realismo-capitalista”, ou seja, das motivações de suas personagens estarem diretamente ligadas a seus desejos de inserção no mundo, movimento concomitante ao que nele reconhece um emissor autorizado em relação ao imaginário do proletariado urbano. Pode explicar essa escolha o desejo de o autor abordar o drama da inclusão, ou melhor, o lento caminhar dos mais pobres no processo produtivo, para o qual o desequilíbrio entre sonhos e realidade torna-se fundamental. É possível, entretanto, analisar mais a fundo esse caminho e a maneira como é articulado ficcionalmente no último capítulo do quarto tomo do conjunto, “Zezé e Dinim”, no qual a segunda metade do século XX abriga os sonhos e infortúnios de duas personagens que, em certo sentido, resumem a construção do referido “realismo-capitalista”.

6.2.1 – Entre dois mundos

Se há um fio condutor para *O livro das impossibilidades* este é o passado. Nos três capítulos que formam o livro, há uma espécie de balanço entre perdas e danos pelas personagens, invariavelmente isoladas da cidade natal, sopesando as decisões tomadas e as direções adotadas no curso da vida. Esse fio parece condensado no texto de apresentação do quarto tomo da pentalogia, escrito por Cecília Almeida Salles. Para a autora, o conjunto de livros “lança seu olhar” no penúltimo volume

para momentos que, quando olhamos para trás em nossas vidas, tanto nos intrigam. O que teria sido de nós se tivéssemos feito outra opção e tomado outro caminho? No caso de alguns personagens de Ruffato, parece que a diversidade de escolhas resume-se na bifurcação que vinha sendo anunciada: aceitar o lugar onde nasceram e lá ficar com um gosto amargo de covardia ou sair com a coragem e a necessidade de buscar algo melhor.

A necessidade de abandono da terra natal enquanto caminho possível para a realização socioeconômica bem como a composição do quarto tomo enquanto sequência narrativa dos volumes anteriores do *Inferno provisório* encontram-se articuladas também em entrevistas nas quais Ruffato institui o protocolo de leitura para situar sua obra no campo. Na já citada entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo* à época do lançamento de *O livro das impossibilidades*, o escritor traça paralelo entre o terceiro e quarto tomos da pentalogia que encerra questões muito similares às trabalhadas por Cecília de Almeida Salles na apresentação do penúltimo volume:

No terceiro volume, *Vista parcial da noite*, que abarca as décadas de 1970 e parte da de 1980, esse embate, de costumes, desejos e aspirações, em plena ditadura militar, torna-se mais evidente e a falta de perspectiva do proletariado, numa sociedade com profundos abismos econômicos, empurra-a cada vez mais a procurar saída na imigração para as grandes cidades (São Paulo e Rio de Janeiro). No quarto volume, *O livro das impossibilidades*, já estamos em fins da década de 1980, avançando para a de 1990, em que tratamos o processo de desterritorialização desse imigrante, que mora no Rio de Janeiro ou em São Paulo, mas com essas cidades não têm qualquer ligação, pois não se sente pertencendo a elas e também não pertence mais a Cataguases ou a Rodeiro, pois lá encontra-se apenas um passado idealizado. E, por conta disso, a violência, também filha das diferenças sociais, surge com a força da desagregação (RUFFATO, 2008c).

O protocolo de leitura articulado por Luiz Ruffato merece ser lido em diálogo tanto com sua obra quanto com suas movimentações. Inicialmente, é interessante

ressaltar a questão sobre a própria construção da obra, uma história do Brasil sob o ponto de vista do trabalhador urbano que seguiria uma ordem cronológica particular, mas que, a rigor, não é cumprida no curso da pentalogia dados os constantes saltos temporais encontrados em suas páginas. Tarefa mais instigante, todavia, é ler as relações que o escritor vai realizando ao posicionar sua obra no campo; exemplo disso é a referência à “desterritorialização”, conceito caro aos estudos literários, como chave para leitura de seu projeto, numa aproximação com o repertório crítico contemporâneo já divisada na formulação do romance não-burguês ou na própria participação do autor para a construção da coletânea de ensaios *Uma cidade em camadas*. Situar sua obra em relação a tal repertório indica um movimento de aproximação que pode explicitar o conhecimento por parte do autor de quem são os legisladores literários e, em especial, o que para eles constitui-se enquanto capital para que um trabalho seja conhecido e reconhecido pelo campo de produção.

Some-se a isso, a referência sempre constante ao projeto literário desenvolvido a partir de 2005 enquanto reflexão sócio-histórica, que se debruça sobre as características formadoras da sociedade brasileira e reflete acerca de suas principais práticas, o que reforça para o mineiro a imagem de autor engajado. Nesse sentido, a análise do último capítulo de *O livro das impossibilidades* nos parece fundamental. “Zezé e Dinim”, de subtítulo “sombras do triunfo de ontem”, é apresentada ao leitor pela citação do Gênesis (“No princípio criou Deus os céus e a terra”), procedimento que de alguma maneira anuncia uma pretensão à totalidade das trajetórias das duas personagens citadas no título. Há, ali, a ideia da criação, do nascimento, do curso da vida que se iniciará e cujo fim não resultará redentor, tendo em vista que as vitórias ficaram no passado.

Zezé e Dinim – José e Dionísio – são acompanhados pelo leitor durante quarenta e um anos; entre idas e vindas, caminhos e descaminhos, os dois acabam presos por organizar um sequestro. O desfecho é consequência de vidas sem grandes aspirações, marcadas pela privação econômica e pelas tentativas – sempre frustradas – de buscar algum (qualquer) sucesso. Acompanhando os passos das duas personagens sempre muito de perto, revelando suas aspirações por melhores condições de vida e as constantes derrotas a elas impostas pela realidade, do Beco do Zé Pinto, onde Zezé vive na infância (“Morava no Beco, saíram assustados, as águas batendo à porta, perderam mudas de roupa, mantimentos. Dois meses se esconderam na varanda do Zé Pinto” [RUFFATO, 2011, p. 153]), passando pelo Rio de Janeiro (“Rua Cachoeira do Mato, s/n, Bairro da Cacua, Rio de Janeiro, Estado da Guanabara. Esse, o novo endereço” [p.

112]) ou a periferia de Cataguases (“um sobrado quarto-sala-cozinha-banheiro na Granjaria, e mínimo mobiliário” [p. 135]), o capítulo constrói um amplo panorama na vida dos dois homens, revelando sobretudo os fracassos comezinhos, os pequenos tropeços que lhes vão empurrando até o último ato, selando seus destinos:

Seu Afonso entrou na cela em Muriaé, acabado, irreconhecível. O rosto vincado, magro, olheiras, raros cabelos brancos enebados, fralda da camisa para fora da calça, sapatos ruços, Meu filho, que desgraça!, semelhava na vista a cachorro escorraçado da porta da venda. Passou desta, antes de saber da nova novidade, **Polícia desbarata quadrilha de sequestradores**, até nos jornais do Rio, até na televisão, poupou-se da vergonha, da ignonímia (RUFFATO, 2011, p. 155).

A abordagem da trajetória desses filhos da classe baixa ratifica o autor enquanto representante literário do proletariado, que através de sua ficção busca dar voz a essa classe social específica e reflete sobre seus passos e percalços na modernização brasileira (a segunda metade do século XX mais especificamente), o que reforçaria a ligação entre o autor e a autoimagem de escritor trabalhador, sobretudo no que diz respeito ao *Inferno provisório* enquanto possibilidade de reflexão sócio-histórica. Além disso, a forma adotada para a narrativa, conduzida por fragmentos contendo procedimentos vários (a separação de partes da narrativa em duas colunas, a apropriação da estrutura dos cadernos de perguntas e respostas comuns ao cotidiano infanto-juvenil, recursos tipográficos que lembram as histórias em quadrinho), atualizaria a aproximação entre a literatura do mineiro e a série ligada à revolução formal, diálogo já estabelecido por Ruffato desde suas primeiras incursões literárias profissionais e que, pode-se dizer, vai se aprofundando em virtude do crédito literário a ele oferecido pelo campo, em especial após a publicação de *eles eram muitos cavalos*.

É preciso, entretanto, analisar essas aproximações do ponto de vista da construção do capítulo. Destaquemos, inicialmente, a composição da narrativa por meio de vinte fragmentos, dezenove aludindo a datas específicas. Esse tipo de registro, conforme buscamos explicitar, já era identificável em *Vista parcial da noite*. No terceiro volume, contudo, as referências temporais eram mais esparsas; no último capítulo do quarto tomo, as referências são constantes, indo de 1960 até 2001.

Adicionemos a tal procedimento a menção a personagens e eventos históricos; citações a um presidente dos idos da ditadura (“À cadeira, dona Darcy equilibrou com desvelo o retrato do general Costa e Silva” [RUFFATO, 2008, p. 99]), o pouso do homem na lua, a final da Copa de 1970 e a construção da ponte Rio-Niterói (“Com treze

mil e duzentos e noventa metros de extensão – sendo oito mil oitocentos e trinta e seis metros sobre o mar” [p. 112]) parecem revelar a aproximação entre a pentalogia – os enredos ali construídos – e a história não como “um sistema de alavancas mecânicas inanimadas e automatismos”, mas como “um sistema de pressões exercidos por pessoas vivas sobre pessoas vivas”, conforme argumenta Norbert Elias (ELIAS, 1994, p. 47). Essa relação pode dialogar com a própria intenção colocada por Ruffato de que sua obra analisasse os impactos das mudanças sociais nas trajetórias individuais, ou melhor, como as personagens presenciam e sentem as alterações trazidas pelo processo histórico, entrelaçamento a serviço de um objetivo político maior, como afirma o próprio autor: “Cada romance meu é uma tentativa de reconstruir a História do país a partir de um ponto de vista pouco presente na literatura brasileira, o do trabalhador urbano” (2016).

Para essa visão sobre a história enquanto processo vivido pelas personagens, a ficção surge enquanto visão crítica acerca da formação social brasileira, em especial a modernização acelerada a partir do regime militar que transfere, como aponta o próprio Ruffato, nossa população “da roça para as cidades” sem escalas. Assim, o *Inferno provisório* dramatizaria a situação dos mais pobres diante de uma modernização, lembrando Florestan Fernandes, “impetuosa, intransigente e avassaladora” (2005, p. 241), uma modernidade seletiva, que classifica enquanto subcidadãos boa parcela da população que vive do trabalho e cultiva, sem conseguir colher, aspirações sobre um futuro redentor só encontrável diante do acúmulo financeiro e consequente mudança de patamar socioeconômico (o “realismo-capitalista”, em suma). Por isso, Hélia sonha com a vespa – substituta do cavalo branco – com a qual o príncipe guiará seus desejos por outra origem social, Gildo humilha Luzimar com a TV que pôde comprar para a mãe no Natal e os amigos Zezé e Dinim imaginam um sequestro a fim de conseguir “a nossa redenção, cara! Pense nisso. Acabou, acabou! Eu vou sumir!” (RUFFATO, 2008, p. 152).

A separação entre os desejos das personagens e a realidade que os faz não só viver como também serem de algum modo soterrados pelo curso da história relacionar-se-ia, no entanto, com a própria construção formal da ficção ruffatiana. Segundo Giovanna Dealtry (2009), tal aproximação figurar-se-ia na obra do mineiro por meio de um olhar crítico que conjuga a abordagem da formação social brasileira à estética contemporânea. Para a autora, que lê a abordagem histórica da pentalogia sob o conceito de história benjaminiano, o projeto literário de Ruffato:

ocupa um lugar singular no cenário da literatura contemporânea. Ao retomar a discussão sobre a falência de um projeto nacional de modernização, Ruffato foge da armadilha historicista de preencher lacunas a partir de um registro próprio ao realismo, que ainda hoje surge como o caminho mais usual na junção entre ficção e história. O que está em jogo aqui 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 (DEALTRY, 2009, p. 219).

Os argumentos de Dealtry requerem uma análise mais minuciosa não especificamente sobre a elaboração do *Inferno provisório* mas sobre a maneira como Ruffato posiciona sua obra no campo de produção, levando-se em consideração tanto o discurso histórico nela contido quanto a abordagem formal que traz consigo o conjunto de livros. Quando, em entrevistas e depoimentos, ilustra a intenção política de sua literatura – e sua visão acerca da formação da sociedade brasileira – pelos versos de Caetano Veloso em “Fora da ordem” (“Um verso da música do Caetano Veloso vai dizer ‘aqui o que está em construção já é ruína’. Para mim é perfeito, o Brasil é exatamente isso: é um país que, embora esteja em construção, já é ruína” [RUFFATO, 2013b]), por exemplo, o mineiro aproxima sua obra de “Sobre o conceito de história”, ensaio seminal para os estudos literários, em especial a ideia do passado enquanto “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína após ruína” (BENJAMIN, 1987, p. 226), num movimento que indica a proximidade entre os posicionamentos que inserem a pentalogia no campo e o repertório crítico que lhe concede valor nesse mesmo espaço.

Tal aproximação, contudo, pode ser lida em conjunto com os procedimentos articulados na construção de *Inferno provisório*. Ao compreender a história enquanto ruína, Ruffato não o faz apenas na abordagem da classe baixa como alvo da modernização brasileira, mas sobretudo na elaboração formal de seus relatos, que, fugindo da “armadilha historicista”, “inscreve-se na urgência do tempo presente” (DEALTRY, 2009, p. 219). Sobre esse aspecto, é importante tentar ler certos procedimentos elencados pelo mineiro em “Zezé e Dinim”. De imediato, destaca-se a disposição de certas partes da narrativa no espaço da página:

Áááá... hã! – Áááá... hã!
– Áááá... hã!

Este, o 1960: fevereiro, carnaval nos pulmões de um recém-parido.

Fralda, talco grudado na barriga Murcha, a cinza do cigarro
acervejada, mamadeira pendendo despencou no ladrilho brilhoso, e
barbante imundo do pescoço, Afonso, abaixando-se para

descalço, Matias sibilou bravatas recolhê-la, cuspe na ponta do recendendo o álcool do nariz de indicador, ouviu o atendente médicos, enfermeiros, pais ansiosos e mirrado sorriso negro, **É menino!** o soldado de plantão, e nem assim **Um menino! só ven,** atropelada ultrapassou o limiar da porta-corrediça pelo bafafá do lá-de-fora, o da maternidade, pouco mais ou menos soldado de plantão altercado com meia-noite. Escorraçado, recostou-se um pespeguento sujeito no vértice do pilar em vê, que, alcoolizado, ridiculamente embrulhado em pastilhas brancas, desvestido em sua indumentária de escorava a capela do hospital. bebê (RUFFATO, 2008, p. 91).

A distribuição do texto em colunas, já realizada pelo autor na *via crucis* percorrida pelo professor em “O segredo” (uma tentativa de representar, pelo arranjo das palavras, a fila de cidadãos cataguasenses que assistem à condenação da personagem), aponta para a concomitância de certas passagens na vida dos amigos – incluindo aí seus nascimentos. A narrativa desenvolve-se, assim, em dupla base: quando separados, os dois amigos têm seus relatos distribuídos por colunas; quando juntos, o capítulo segue a ordenação natural da prosa. E tal disposição vai sendo aplicada mesmo quando apenas uma das personagens tem seus caminhos explicitados para o leitor, como é o caso do fragmento de número nove (de título e data que remetem ao álbum *The dark side of the moon*, do grupo britânico Pink Floyd), em que acompanhamos – inicialmente – a sondagem de Dinim sobre o destino da mãe, internada num manicômio:

9. O lado escuro da lua (março, 1973)

Iracema da Silva Novais? Sabe quando a internação? Difícil... difícil... Cilíndrico, o bigode lambe o indicador, investiga folhas ressecadas e manchadas, datas e nomes datas e nomes ^{datas e nomes} Fugir, fugir, frágil resolução, decide-revoga-decide, ânimo há, razões brotejam – os embates contumazes entreparedes, o pai versus a madrasta versus Dinim versus o pai, assessorados pela inferneira do pagãozinho de-colo – entretanto, tudo findava no estupor de tardes constipadas (RUFFATO, 2008, p. 114 [*sic*]).

Embora reforce uma simultaneidade já nítida nos títulos dos fragmentos, que indicam mês e ano em que as ações relatadas ocorrem, a disposição da narrativa em colunas separadas possui mais do que apenas “caráter de adereço” como argumenta Danielle Corpas (2009, p. 34). No que tange a certas aproximações realizadas pela

escrita ruffatiana com séries literárias específicas, podemos observar que tal procedimento relaciona a literatura do mineiro às formas do contemporâneo, que buscam de alguma maneira ratificar certa porosidade entre os diversos campos artísticos, em especial pelo intercâmbio de linguagens. Assim, tanto a disposição verticalizada do vocábulo “submergiu” em “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, por nós analisado no primeiro capítulo desta tese, quanto a condução de certas partes de “Zezé e Dinim” em colunas articulam um apelo à visualidade que se vai consolidando no *Inferno provisório* e cuja presença indica um diálogo expressivo com as formas atuais.

Além disso, a omissão por parte da narrativa a certas passagens da vida de uma ou de outra personagem (o fragmento de número dez, passado em 1975 contém somente relato sobre a trajetória de Zezé), figura importância aos silêncios, indicando de algum modo a impossibilidade de se depreender a história por completo – a “impossibilidade de narrar” adorniana –, embora o capítulo, o arco temporal extenso por ele abordado, pareça propor uma visão de algum modo totalizante sobre determinado processo histórico – no caso, a modernização brasileira, aqui especificamente a estrada que começa no “milagre econômico” da ditadura militar e culmina no neoliberalismo do governo de Fernando Henrique Cardoso, cuja finalização dataria de 2002. É por essa, recuperando as palavras de Giovanna Delatry, “linguagem lacunar”, que Ruffato tenta através das personagens inserir uma abordagem sobre a história brasileira do ponto de vista do trabalhador urbano; abordagem que parece caminhar sempre no limiar entre uma tentativa de figuração total do processo de modernização brasileiro e a própria consciência da inviabilidade de tal figuração. Os procedimentos de que o autor lança mão, logo, ilustrariam as limitações de uma abordagem totalizante do passado histórico brasileiro, direcionando a literatura para as fraturas que dariam corpo à formação social brasileira no curso de seu projeto modernizador.

Dessa forma, Ruffato constrói sua literatura por meio de uma série de movimentações que de algum modo situam sua ficção, criando um lugar específico para seu nome no campo literário de que faz parte. São diálogos, relações que o confirmam como escritor engajado tanto social quanto esteticamente, um artista cuja obra possui papel específico de reflexão sobre a formação social brasileira, mas que também se desenvolve enquanto reflexão formal, relacionando-se com o contemporâneo, que não assegura apenas sua filiação à produção ficcional da atualidade, mas também aproxima

sua literatura do repertório crítico que em grande medida constitui a baliza dos legisladores literários.

É pela ficção, pelo *Inferno provisório* em especial, que podemos ler essas relações e identificar como o mineiro se situa no campo literário, criando para si uma posição específica nesse espaço, posição para cujo estabelecimento é extremamente importante a autoimagem com que Ruffato realiza seu trânsito. Através dela, o autor desenha-se como escritor de exceção pelo peso de sua literatura enquanto reflexão histórica, pelo papel de sua escrita enquanto investigação formal e – sobretudo – pela articulação de sua ficção enquanto visão original (porque inédita) sobre a realidade já que adotando um ponto de vista alijado da literatura brasileira, o do trabalhador urbano. Essa autoimagem reforçar-se-á na conclusão da pentalogia, o quinto volume, *Domingos sem deus* (2011), que traz, no exame de alguns de seus capítulos, novas possibilidades para lermos a configuração da obra em diálogo com as movimentações de seu autor.

6.3 – *Domingos sem deus*, 2011

“Eu sou filho da História”, afirma Luiz Ruffato a Edma Cristina de Góis e Francismar Ramírez Barreto (2008b, p. 268). A declaração, dada em entrevista pouco depois do lançamento de *O livro das impossibilidades*, ratifica o *Inferno provisório* enquanto projeto que tenta “compreender 50 anos de história política e econômica brasileira” (p. 274), indagando de que forma “a macro-história interfere na micro-história”, ou seja, como “a falta de um projeto político macro interfere na vida das pessoas” (p. 275). Essa visão seria articulada, no entanto, sob o ponto de vista específico do trabalhador urbano na tentativa de

dar individualidade aos personagens, falar deles como indivíduos, com desejos e sonhos, como seres humanos falhos (...). Estou tentando criar um universo com a representação de personagens complexos, que sonham melhorar de vida e que invejam, são violentos... O que sempre quis foi contribuir para criar um tipo de personagem na literatura brasileira que não fosse o padrão classe média, branco, católico, heterossexual (RUFFATO, 2008b, p. 274).

Além de cristalizarem os objetivos da obra, as declarações de Ruffato também criam a autoimagem com que o mineiro transita no campo de produção e que condensa o escritor engajado, cujo olhar privilegiado por sua origem social garante, segundo ele, visão de mundo distinta das articuladas pelos demais produtores literários. Some-se a

isso a sempiterna referência à pesquisa formal necessária para a realização da pentalogia, já que não haveria sentido em construir um projeto ficcional destinado a narrar a segunda metade do século XX brasileiro do ponto de vista da classe baixa (“Eu queria escrever sobre o que eu conhecia e eu conheço razoavelmente bem a vida operária, eu fui operário têxtil, torneiro-mecânico” [2008b, p. 268]) adotando a “forma literária do romance, que nasceu exatamente com a missão de construir uma visão de mundo burguesa” (*idem*). Por isso, nasceria o *Inferno provisório* enquanto “romance coletivista”, “no sentido que todas as personagens tivessem sua unicidade” (p. 268-269), mas que também formassem “parte de um todo maior” (p. 269), relação possibilitada pelo conjunto de livros enquanto narrativa hipertextual:

Eu gostaria que o leitor encontrasse um ponto de chegada ou de partida, como quiser, em qualquer entrada num dos cinco volumes que compõem o *Inferno provisório* ou em qualquer parte de qualquer uma das histórias. Eu não conheço a totalidade da vida das personagens (RUFFATO, 2008b, p. 272).

O protocolo de leitura que vai sendo estabelecido pelo mineiro em torno de seu projeto literário além de condensar determinadas características que seriam formadoras do conjunto de livros e, com isso, ratificar certos traços da autoimagem com que o autor transita no campo, pode ser lido pela série de aproximações que ele vai instituindo nesse movimento. Estão aí tanto a filiação de sua obra à literatura que se instituiria como reflexão sócio-histórica, cujo maior exemplo – segundo articulação do próprio Ruffato – seria a *Comédia humana* de Balzac, quanto a aproximação do projeto às narrativas da contemporaneidade e ao repertório crítico contemporâneo. Essa relação pode ser lida no já citado artigo de Giovanna Dealtry sobre o *Inferno provisório*. Destacando o peso da história na ficção ruffatiana, a autora analisa assim o conjunto de livros:

Os cinquenta anos em cinco de Juscelino Kubitschek; o milagre econômico; a ditadura militar, o crescimento desenfreado das metrópoles visto em oposição ao ‘atraso’ da vida no interior; o consumo de bens como índice de melhoria de vida e, por que não, da própria felicidade, todos esses elementos lançam suas sombras sobre os personagens ruffatianos sem que seja preciso nomeá-los didaticamente ou fixá-los em alguma cronologia. Ao ensejo de aproximar-se dessas camadas da sociedade brasileira vem juntar-se um procedimento formal de não repetir a estrutura tradicional dos romances, oriunda da ascensão da classe burguesa. O que interessa não é criar uma narrativa de base sociológica em que os personagens funcionem como reflexos das transformações históricas, mas investigar as múltiplas formas como cada um dos operários, desempregados, pequenos comerciantes, lavradores – seu universo usual de personagens – negocia e constrói sua trajetória pessoal nesse panorama (DEALTRY, 2009, p. 213).

Junte-se à possibilidade de a ficção refletir indiretamente sobre os impactos das transformações históricas na trajetória das personagens sua própria construção formal, que, rejeitando o romance tradicional, já que este vem “da ascensão da classe burguesa”, elaboraria uma narrativa pautada pelo fragmentário e pela hipertextualidade, dado que a leitura da pentalogia “pode ser iniciada em qualquer conto, qualquer volume” (DEALTRY, 2009, p. 214). A relação entre a reflexão crítica sobre o conjunto de livros e o protocolo de leitura que Ruffato vai formulando para situar sua obra de algum modo atesta não só a aproximação entre os posicionamentos do autor e o repertório crítico atual bem como a eficiência desse processo para o reconhecimento do projeto por uma das principais instâncias de legitimação do campo. A um exame mais detalhado da obra, contudo, essas relações podem ser de alguma forma problematizadas.

Domingos sem deus, quinto e último volume do *Inferno provisório*, já anuncia, desde a epígrafe, a importância deste tomo enquanto finalização da pentalogia, já que a própria noção de fim da vida é dramatizada nesse número. Abrem o livro as duas últimas estrofes do poema “A morte absoluta”, publicado originalmente em 1940 por Manuel Bandeira:

Morrer tão completamente
Que um dia ao lerem teu nome num papel
Perguntem: ‘Quem foi?’...

Morrer mais completamente ainda,
– Sem deixar sequer esse nome (BANDEIRA *apud* RUFFATO, 2011, p. 13).

O fim da vida acompanha praticamente todas as personagens, inseridas no tomo pelo mesmo procedimento de montagem dos volumes anteriores, reforçando a hipertextualidade característica do conjunto de livros pela ligação entre elas. Assim, Nica, mãe de Carlos e uma das protagonistas de “Aquário”, reaparece como principal personagem do capítulo “Trens”, sopesando a vida que “desandara em amarguras” (RUFFATO, 2011, p. 42); ou em “Sorte teve a Sandra”, a personagem-título da narrativa, irmã de Zezé, do já analisado “Zezé e Dinim”, “desfila pavã pelas ruas da cidade”, após ter sido aposentada ainda jovem, “um salário-mínimo limpo, todo quinto dia útil do mês” (p. 51), por portar, com o filho Kaíke, o vírus HIV.

Com o epílogo surge, entretanto, uma necessidade quase desesperada de as personagens retomarem as próprias origens, que parecem escapar entre os dedos, ao

passo que a vida ilustra-se enquanto caminho sem volta e o balanço entre perdas e danos traz consigo a constatação de que o que fora deixado pra trás é tão irrecuperável quanto vivo na memória. Assim, o esquecimento parece ser o fio condutor deste último tomo, eixo temático ilustrado pela narrativa de abertura do volume, “Mirim”, em que conhecemos Valdomiro, para quem “o momento mais arco-de-triunfo da sua vida” se deu quando tirara “retrato para a formatura da quarta série, amplo sorriso rejuvenescendo a carapinha grisalha” (RUFFATO, 2011, p. 15).

Mirim, “Mosquito elétrico que zunia pela cidade vruuum!” (RUFFATO, 2011, p. 16), relembra sua trajetória desde Rodeiro, quando ajudava na pequena propriedade rural de posse da família, até chegar em Diadema no ano de 1967, com a “breve esperança de juntar dinheiro e candejar os sonhos dos irmãos a uma vida melhor” (p. 16). Entre os anos de trabalho e o sempre pretendido mas jamais concretizado retorno à terra natal, resta a Valdomiro a impressão de que a vida passara sem grandes lembranças ou vitórias (“E os anos, fu!, evaporaram” [p. 19]), sentimento reforçado pelo tardio regresso à cidade de origem:

Quede a venda? A loja do Turco? A máquina-de-arroz? Rostos indiferentes. *O Mosquito Elétrico vruuum!, Sabe andar esse menino não?, vruuum!* Subiu devagar, arfando, o aclave do cemitério caótico, sem arruamento, covas esparramadas pela rampa, túmulos em mármore e cruzeiros enfeitados cravados no chão duro, sepulturas, catatumbas, carneiros, sepulcros, menos a campa da mãe. Na descida, suando o terno escuro, esbarrou no coveiro, lata de cal e broxa retocando jazigos para o Finados próximo, que ofereceu auxílio na busca, sem sucesso. Acontece, disse, Acontece muito, tentou consolá-lo. As pernas varizentas arrastaram-no. Confuso, esquadrinhou a vargem, tinha certeza, a curva, o bambuzal, o poço, a paineira... Tatão Ribeiro... Juventina... Margarete... Irineu... Heim? (RUFFATO, 2011, p. 20).

A mudança do espaço e a impossibilidade de reencontrar a sepultura da mãe reforçam o fim do próprio Valdomiro, oferecendo-lhe como “única garantia de que existira um dia” (RUFFATO, 2011, p. 20) a fotografia colegial de um longínquo 19 de dezembro de 1958. O retorno a Rodeiro é, assim, apenas a confirmação de que não há mais qualquer vínculo entre a personagem e um grupo de pessoas, laço perdido desde sua mudança para Diadema. O percurso realizado pelo migrante, aquele que vê na grande cidade a única possibilidade de um futuro redentor, materializa-se também como um caminho sem volta e no qual se encontra firmado a inevitável perda de quaisquer referenciais de origem.

O caminho de Valdomiro, todavia, dialoga também com a própria montagem do *Inferno provisório*, enquanto romance que, embora calcado no fragmento, busque uma

espécie de abordagem totalizante, que através das inúmeras personagens construa um relato sobre a segunda metade do século XX sob o ponto de vista do trabalhador urbano. Voltar a Rodeiro, a cidade que abrigara as narrativas do primeiro volume, *Mamma, son tanto felice*, onde o mundo criado por Ruffato se inicia, aponta para o fechamento de um arco narrativo, o que de algum modo contradiria tanto o protocolo de leitura elaborado pelo autor sobre a pentalogia quanto a reflexão que sobre ela é feita – em diálogo com os posicionamentos do mineiro –, por exemplo por Giovanna Dealtry, em relação à hipertextualidade do conjunto de livros no que diz respeito à ordenação aleatória de sua leitura.

Se há hipertextualidade no *Inferno provisório*, esta pode ser lida na relação desenvolvida entre as personagens, potencializada pela própria montagem da obra, e não pela ordenação de sua leitura, já que há um arco narrativo que se vai construindo ao longo dos volumes, até ser fechado por *Domingos sem deus*, cujo último capítulo, “Outra fábula”, estabeleceria – ao menos pelo título – ponte direta com o relato de abertura do primeiro tomo, “Uma fábula”. Ainda assim, a referência a uma obra pautada pelo fragmento, que problematiza a forma romanesca dando ao leitor possibilidade de ingerência em seu processo de leitura, aproximaria Ruffato de certas instâncias do campo de produção, do repertório por elas utilizado para pensar literatura, ao passo que a própria ambição do projeto de refletir sobre certo intervalo de tempo, questionando determinado processo histórico, situaria o autor em diferença a esse mesmo campo – um golpe de estado simbólico, como procuramos anteriormente analisar⁴⁵.

As posições de algum modo conflitantes, as aproximações realizadas pelo escritor, surgem, portanto, como ponto importante para ler a maneira com que o *Inferno provisório* é situado no campo literário, à medida que instituem possibilidades para o exame da própria colocação do mineiro nesse mesmo espaço, a tentativa de criar para si uma posição específica diante dos demais produtores, processos com os quais o capítulo final da pentalogia dialogará, abrindo outras esferas de percepção.

6.3.1 – Começo, recomeço, fim

“Outra fábula”, último capítulo de *Domingos sem deus*, já estabelece em seu título diálogo com *Mamma, son tanto felice*, pois remete a “Uma fábula”, narrativa que, centrada no menino André e a vida da família Micheletto em Rodeiro, inaugurava a

⁴⁵ Ver especialmente o terceiro capítulo da tese.

pentalogia. A relação entre os títulos de algum modo anuncia o fechamento do arco narrativo construído no conjunto de livros, encerramento que oferece novos espaços para a própria análise da movimentação de Ruffato no campo literário brasileiro.

A inserção de “Outra fábula” no último tomo da pentalogia obedece à hipertextualidade característica do procedimento de montagem da obra. No capítulo, conhecemos mais de perto a trajetória de Luís Augusto, já divisado em *O livro das impossibilidades* (é, no início da adolescência, o protagonista do relato “Era uma vez”, que abre o volume quatro); jornalista, a personagem relembra, nos momentos que antecedem a largada de uma Corrida de São Silvestre, a infância e adolescência passadas em Cataguases, a relação com os pais e os irmãos⁴⁶, a vida de início incerto em São Paulo (“Uma camisa desembarcando, zonza, na Rodoviária da Luz” [RUFFATO, 2011, p. 74]), o casamento frustrado com Livia, o namoro de algum modo redentor com Milene, a morte dos pais, a relação familiar que se vai arrefecendo.

Possui a protagonista de “Outra fábula”, como as demais personagens de *Domingos sem deus*, a mesma relação com as origens, uma espécie de esquecimento dos laços que o prendem a Cataguases (no caso de Luís Augusto, um esquecimento até voluntário – “procurou distanciar-se de tudo que avivasse ainda que vagamente suas origens” [RUFFATO, 2011, p. 81]) e o peso que esses mesmos laços conservam em sua trajetória. Esse movimento é em muito explicado, porém, pela própria necessidade de abandonar a terra natal em busca do santo graal em que se materializaria São Paulo, onde “um pote de moedas de ouro aguardava os destemidos” (p. 79); a maior cidade brasileira surge, da mesma forma que em outros momentos do *Inferno provisório*, como uma redenção a ser buscada, de maneira que a ida para a capital paulista (cujo resultado é invariavelmente regido por um olhar de frustração, já que a vida na metrópole é tão ínfima, possui horizontes tão estreitos quanto os encontrados em Cataguases), surja como necessidade a quem deseja conservar quaisquer esperanças sobre o futuro. É, sob esse aspecto, sintomática a narração do momento em que a protagonista do capítulo decide abandonar a terra natal:

Mirou a mãe, a pele do rosto crestada, rugas de uma velhice antecipada, os braços e as mãos pintalgados de manchas-de-sol, toda a vida debruçada a um fogão, labutando manhã à noite, escrava dos seus, ausentes fins de semana, feriados, nada de festas, nada de alegrias comezinhas, nunca um desejo,

⁴⁶ Entre eles os irmãos está Lalado, coadjuvante em *O mundo inimigo* – é citado com namorado de uma das amigas de Hélia em “A solução” –, e protagonista de “Roupas no varal”, capítulo de *Vista parcial da noite*.

visitar os parentes dispersos por Ubá, Rodeiro, Astolfo Dutra, Juiz de Fora, conhecer o mar em Maratáizes, passear à toa na praça Rui Barbosa ou na Rua do Comércio, apenas a primeira missa domingueira na Matriz de Santa Rita de Cássia, ano após ano assistindo os filhos crescerem, os dias virarem noites virarem dias, e, de supetão, anunciou, *Mãe, vou embora pra São Paulo*, porque sabia, demorasse muito talvez permanecesse para sempre atolado naquela cidade, naquele bairro, naquela morada, naquele pedaço estagnado no tempo, e ela, atônita, perguntou, *Embora? São Paulo? Desde quan*, mas nada mais escutou, galgou os degraus, dois em dois, bateu a porta da rua e andou a esmo, a tudo contemplando (RUFFATO, 2011, p. 76).

A oposição entre a vida da mãe – caminho que também se revelaria para Luís Augusto caso permanecesse em Cataguases –, a ausência até de “alegrias comezinhas”, e as esperanças que se anunciam na metrópole, dão à decisão do protagonista ares de salvação, como se o movimento migratório lhe fosse imperativo para que a vida cultivasse algum significado. São Paulo surge, assim, como um Eldorado para onde devem caminhar aqueles que nutrem ainda leves aspirações por um futuro melhor, reflexão sustentada durante o capítulo pelas intervenções do pai de Luís Augusto, Raul, que de algum modo aponta para o imaginário cultivado pelas personagens do conjunto de livros: “Meu filho, é da roça pra Cataguases, e de Cataguases pra São Paulo, São Paulo, sim, é um mundo, repetia, olhos brilhando” (RUFFATO, 2011, p. 90).

Acompanhamos, então, em “Outra fábula”, os dois lados – digamos – da vida de Luís Augusto, que intercalam os poucos retornos a Cataguases (“raras incertas à cidade” [RUFFATO, 2011, p. 84] marcadas na narrativa por referências explícitas aos anos dos encontros: 1981, 1982, 1985, 1988, 1996 – os dois últimos, anos das mortes do pai e da mãe) às dificuldades de sobreviver em São Paulo, confirmadas no curso do capítulo pela repetição da frase “Outro, talvez nos primeiros tempos desistisse”. Mas se a metrópole não se mostra de fácil adaptação, a persistência da personagem em vencer na cidade culmina com sua permanência. Entretanto, trata-se de uma trajetória árdua, caracterizada pela variedade de empregos “office-boy no escritório Souza, Martinez, Ranieri & Lima” (p. 101), “secretário do Dr. Palombo” (*idem*), “faz-tudo no sebo Amaralina” (p. 102), “atendente na Livraria Freitas Bastos” (*idem*), até a formação, não sem percalços, como jornalista:

Os dias esfalfavam-se engravatados entre prateleiras prenes de vademécuns, constituições, códigos de processo civil e penal, calhamaços de direito internacional, comercial, trabalhista, previdenciário, administrativo. Sol posto, ensardinhava-se dentro de ônibus que impacientes rugiam nos pontos excitando a vaga exausta. Arrastava-se escadaria da Casper Líbero acima, para, em salas abafadas e exclamativas, sacrificar-se, a adaga da

obsidiana a rasgar-lhe o peito extirpando o coração, nunca mais Cataguases, nunca mais (RUFFATO, 2011, p. 102).

A enumeração que detalha as obrigações diárias de Luís Augusto, procedimento também lançado para explicitar as variadas experiências profissionais da personagem em São Paulo, permite relações com os próprios posicionamentos de Ruffato quando articula sua trajetória pessoal e a importância da mesma para a construção do olhar desenvolvido em sua ficção. Num artigo publicado no jornal *O Globo* em Setembro de 2013 sob o título “Viver de literatura”, por exemplo, o mineiro afirma desta forma a decisão de se tornar um escritor profissional, decisão tomada pouco depois da publicação de *eles eram muitos cavalos*:

Num dezembro chuvoso de 1990, cheguei em São Paulo e logo fui admitido no ‘Jornal da Tarde’, já então em início do processo de decadência que, arrastando-se por duas décadas, encerraria suas portas em definitivo em 2012. Quando, em 2003, me afastei da redação, comuniquei aos meus amigos que iria tentar ‘viver de literatura’. Eles se preocuparam, claro, afinal não se ‘vivia de literatura’ no Brasil.

Mas insisti no meu propósito e me foi sugerido então que buscasse, antes, ajuda profissional, ou seja, um psiquiatra... Afinal, além de mim, sustentava uma filha de 9 anos que criava sozinho... Argumentei, no entanto, que, caso não desse certo, começaria do zero — nada difícil para quem já havia sido pipoqueiro, caixeiro de botequim, balconista, operário têxtil, torneiro-mecânico, gerente de lanchonete... (RUFFATO, 2013a).

A persistência necessária para se firmar como um escritor profissional, uma das faces do escritor trabalhador, relembriaria a própria experiência pessoal do autor, cujos esforços desenhar-se-iam pela enumeração de profissões por ele já exercidas. Os caminhos necessários para que o mineiro se tornasse um profissional das letras podem ser relacionados aos percalços de Luís Augusto para se formar jornalista em “Outra fábula”, aproximação que revelaria o protagonista do último capítulo de *Inferno provisório* como uma espécie de alter ego de Luiz Ruffato. Essa aproximação parece ser confirmada pelo próprio escritor em entrevista concedida a Mirian Estides Delgado em 2014; ao pensar sobre o diálogo entre o primeiro e o último capítulos da pentalogia, Ruffato afirma que em “Uma fábula”

existe a criação do mundo e é uma espécie de taumaturgo que aparece lá. Ele cria do nada. Ele cria uma casa, uma família. Ele é vingativo. Imagine: ele mata o filho, ele trata a mulher dele mal, ele enlouquece a mulher. Ele é o Deus Todo-Poderoso, ele é o poder. Ele cria o mundo. E ele cria o mundo literalmente. [Já em “Outra fábula”], o personagem é um jornalista que deixa pistas do que ele vai escrever. Eu acho que ele vai escrever o *Inferno provisório* (RUFFATO, 2014d, p. 86).

A relação entre a – provável – escrita do *Inferno provisório* por Luís Augusto e a própria conclusão da pentalogia podem ser base para reflexões que ajudem a esmiuçar as movimentações de Luiz Ruffato no campo literário e para as quais importam tanto o protocolo de leitura quanto a autoimagem com que ele transita nesse espaço particular. A possibilidade de a personagem central de “Uma fábula” representar o próprio autor, por exemplo, é um movimento que pode ser compreendido em diálogo com outros realizados pelo escritor em narrativas publicadas no período de lançamento da pentalogia. Tanto em *De mim, já nem se lembra* (2007) – publicado pela editora Moderna – quanto em *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009) – primeira publicação do mineiro pela Companhia das Letras⁴⁷ – Ruffato trazia-se como personagem, realizando através da escrita questionamentos sobre as fronteiras entre realidade e ficção. No primeiro livro, é ele quem encontra as supostas cartas que o irmão escrevera para a mãe na década de 1970, quando operário em Diadema; no segundo, o autor afirma reproduzir o relato de Serginho, cataguasense radicado em Lisboa, conforme destaca em nota anterior à narrativa:

O que se segue é o depoimento, minimamente editado, de Sérgio de Souza Sampaio, nascido em Cataguases (MG) em 7 de agosto de 1969, gravado em quatro sessões, nas tardes de sábados dos dias 9, 16, 23 e 30 de julho de 2005, nas dependências do Solar dos Galegos, localizado no alto das escadinhas da Calçada do Duque, zona histórica de Lisboa. A Paulo Nogueira, que me apresentou Serginho em Portugal, e a Gilmar Santana, que o conheceu no Brasil, oferto este livro (RUFFATO, 2009e, p. 13).

Ao imiscuir-se na própria literatura enquanto personagem, como ator das trajetórias ali dramatizadas, o autor aproxima parte de sua produção da autoficção, uma tendência tanto na literatura brasileira quanto nos estudos literários, o que atualiza a aproximação entre as tomadas de posição do autor e o repertório crítico contemporâneo. Tal aproximação, porém, não desvincula esses projetos das preocupações sociais trazidas pelo *Inferno provisório*, já que a temática dos novos livros é muito parecida à trabalhada na pentalogia, pois suas personagens principais são migrantes de Cataguases buscando na saída da cidade natal melhores condições socioeconômicas.

⁴⁷ *Estive em Lisboa e lembrei de você* é um dos livros integrantes do projeto “Amores Expressos” realizado pela Companhia das Letras, casa que passa a publicar os livros de Ruffato após o encerramento da pentalogia *Inferno provisório* em 2011. Os livros que fazem parte do projeto são o resultado de um projeto que levou dezessete escritores brasileiros a dezessete cidades do mundo numa estada de trinta dias.

Esses movimentos concomitantes de afastamento e aproximação podem ser lidos também em diálogo com o próprio campo literário brasileiro atual que traz consigo tensões muito específicas no que diz respeito à produção ficcional, em especial o embate por parte da crítica sobre peso e relevância de uma literatura mais autorreferente em comparação à ficção preocupada, articulando a tradição realista com novos procedimentos, em discutir a problemática social. Dessa forma, os livros publicados por Ruffato em 2007 e 2009 de algum modo situariam o autor noutras veredas da produção literária como a autoficção, tendência que também poderia ser divisada na construção de Luís Augusto enquanto alter ego do autor e personagem do último capítulo de sua pentalogia. Mas nessa construção residem outras questões que se articulam à própria maneira como o mineiro transita pelo campo.

É preciso tentar ler, primeiramente, se Luís Augusto deixa “pistas”, para retomar o termo utilizado por Ruffato, de que vai escrever a “história do proletariado brasileiro” na segunda metade do século XX. A rigor, não há no capítulo de que é protagonista qualquer menção a um Luís Augusto com pretensões de se tornar escritor. Há uma personagem jornalista, cuja família cataguasense se esfacela ao passo que ele tenta sobreviver em São Paulo, a necessidade aparente de esquecer o passado, o peso indelével que o tempo exerce sobre os ombros. O que acompanhamos é a lenta adaptação de um periodista que “nunca lograra conquistar uma vaga na grande imprensa” (RUFFATO, 2011, p. 73), segundo a primeira esposa, Lívia; que entre o divórcio, a criação conturbada dos filhos e o namoro posterior com Milene assiste aos familiares afastarem-se submersos no cotidiano cataguasense, do qual ele mais e mais deseja distância, como “de uma região empestuada” (p. 92).

O posicionamento de Luís Augusto enquanto provável autor do *Inferno provisório* parece ser, antes, parte do protocolo de leitura que vai sendo formulado pelo próprio Ruffato a fim de situar a pentalogia no campo de produção, inclinando a visão sobre seu projeto para um direcionamento específico, em cujas vias o arco narrativo do conjunto de livros parece se encerrar com uma personagem imbuída em contar não só a sua história, mas a história dos seus, de todos os filhos de sua terra natal, ou, de forma mais ampla, de sua classe social que, por entre passos e percalços, atravessou um processo de modernização excludente que traduziu para os pobres o conceito de mobilidade social enquanto “mera ilusão” (RUFFATO, 2008b, p. 275). Por ser filho de uma cidade proletária, em virtude de ter convivido com o contexto do trabalhador urbano, por ter de migrar para São Paulo em busca de uma ascensão socioeconômica

que não se concretizou da maneira como se anunciava no imaginário das gentes que povoam Cataguases, por ter de trabalhar em todas as profissões possíveis para garantir seu sustento e formar-se com esforços e sem privilégios, Luís Augusto (Luiz Ruffato) será o nome por trás de um projeto ficcional que recontará a trajetória da classe baixa na sociedade brasileira.

Mas esse projeto tem início e fim no momento em que Luís Augusto oferece as “pistas” de que o *Inferno provisório* começaria a ser gestado. A relação entre o primeiro e o último capítulo articularia, então, dois mundos: o primeiro, sob as mãos e ordens do Micheletto velho, dando início à transferência da zona rural para a paisagem urbana, e anunciando o que se dramatizaria no conjunto de cinco livros; o segundo, pelas letras do alter ego de Ruffato, rememorando a trajetória dos mais pobres na sociedade brasileira a partir da criação da pentalogia. A questão é que o primeiro mundo depende do segundo para surgir, ou seja, apenas encerrado “Outra fábula”, ponto de partida para a reconstrução da história por Luís Augusto, é que “Uma fábula” passa a existir enquanto possibilidade ficcional, abertura de um projeto literário que necessariamente se vê vinculado a uma interpretação crítica da história brasileira. Nesse sentido, tanto a ambiguidade com que se encerra o último capítulo da pentalogia quanto a ligação entre ele e o Brasil contemporâneo são fundamentais, já que o início e o término do último relato de *Domingos sem deus* situam-se no mesmo ponto, a largada de uma especial Corrida de São Silvestre:

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

De início, importa-nos destacar a imagem criada para a finalização da pentalogia. É possível depreender desse momento particular a noção de recomeço, como se a largada possibilitasse novas aspirações, novas esperanças a serem anunciadas. Nesse sentido, a referência ao último dia do ano de 2002, ou seja, o dia imediatamente anterior à posse de Luís Inácio Lula da Silva como Presidente da República, articula-se à maneira como vai sendo construído o conjunto de livros. Parece ser a data particular o último passo de uma história do Brasil, o último ato de um país que ainda não imaginava a inclusão dos mais pobres no processo produtivo não apenas como força a serviço, mas também como beneficiária. O último ato dessa história brasileira anterior,

digamos, ligar-se-ia ao último ato do *Inferno provisório*, já que se narrou até então o drama da inclusão, o lento percurso que levou os mais pobres da zona rural para o espaço urbano, da economia agrária de subsistência para a produção industrial, que transformou pequenos agricultores em representantes do proletariado. A data anuncia, portanto, uma esperança, um recomeço, a possibilidade de o “inferno” tornar-se de fato “provisório”.

Mas a referência à posse de Lula e às mudanças que se poderiam vislumbrar a partir de 2003 pode ser lida também como parte da elaboração do protocolo de leitura instituído por Ruffato para situar o *Inferno provisório* e a autoimagem com que o autor posiciona-se no campo literário. Primeiro, destaca-se o fechamento da pentalogia em imediata relação com os objetivos da obra anunciados pelo próprio autor, qual seja a reflexão sócio-histórica pretendida por sua literatura, reflexão centrada no processo de modernização brasileiro ocorrido a partir da década de 1950. Some-se a isso a intenção sempre articulada de ser o conjunto de livros uma história do proletariado brasileiro sob o olhar do trabalhador urbano, o que daria ainda maior peso ao momento histórico escolhido como epílogo, já que a classe baixa conseguiria eleger um de seus representantes para a máxima posição da política nacional, simbólica superação das agruras vividas durante as cinco décadas por que passa a obra ficcional.

À relação entre a pentalogia e sua personagem específica, poder-se-ia relacionar a crítica feita por Ricardo Lísias quanto ao *Inferno provisório*. Conforme Lísias, Ruffato repetiria, no projeto iniciado em 2005, os mesmos procedimentos (“ferramentas” para o ensaísta) já articulados em *eles eram muitos cavalos* para falar sobre as classes baixas, sem lograr – tanto no primeiro romance quanto no posterior conjunto de livros – sucesso, já que pessoas simples “não se constituem de maneira fragmentária ou incompleta” (LÍSIAS, 2010, p. 325). Além disso, o projeto literário apresentaria um problema temático, pois

operários já não existem, ou se especializaram a ponto de evoluir socialmente. Os últimos metalúrgicos fazem parte da classe média e o mais bem-sucedido de todos continuou a carreira, agora como um dos presidentes da República mais bem avaliados do mundo democrático. As classes baixas atualmente trabalham em subempregos, principalmente para o setor de serviços. A regressão formal e a questão sem lastro contemporâneo produzem uma espécie de espantinho ficcional (LÍSIAS, 2010, p. 325).

A crítica acerca da personagem central do conjunto de livros pode ser entendida também como crítica à própria formulação do discurso de Ruffato sobre sua obra,

discurso que reserva para o autor uma posição específica no interior do campo de produção enquanto representante da classe baixa, mas que não deixa de, em sua literatura, prezar pela pesquisa estética da qual o exercício da fragmentação enquanto base formal do conjunto de livros seria um dos pontos principais. O que se pode depreender desse lugar que vai sendo elaborado por Ruffato, no entanto, é que ele é constituído com base em tensões específicas no interior do campo literário; ao se situar enquanto voz original – originalidade também garantida pela classe social a que está vinculado – à medida que ciente das possibilidades estéticas que lhe são disponibilizadas pelo próprio espaço, das quais a elaboração do romance não-burguês nos parece devedor, o autor deflagra disputas inerentes ao campo, explicitando os movimentos para que seu nome ali seja inserido e criado. Assim, ao recuperar o “operário” enquanto figura central de sua obra, porque intimamente ligada a sua trajetória pessoal, o mineiro estaria instituindo para si uma posição particular dentro do campo, posição também baseada numa identificação com a classe social personagem de sua ficção.

Os posicionamentos de Ruffato, todavia, trazem outras possibilidades de leitura para o próprio epílogo de sua pentalogia, a largada da Corrida de São Silvestre um dia antes da posse de um representante do proletariado como Presidente da República, pois o evento não ilustra apenas o começo de uma nova história brasileira, mas também a centelha da produção do próprio *Inferno provisório*, já que Luís Augusto, personagem com que se pode identificar o escritor mineiro, oferece ali “pistas” de que vai compor o conjunto de livros que rememora o drama da classe baixa na segunda metade do século XX. É no fim de 2002 que o protagonista de “Outra fábula” ver-se-ia ciente dos passos necessários para a composição de sua grande obra. Não por acaso, o projeto literário começa pouco tempo depois da publicação de *eles eram muitos cavalos*, livro que se torna uma espécie de “pedágio formal” para o autor, já que apenas a partir de sua escrita logra-se possível a composição do conjunto de livros, esteticamente devedora da experiência de 2001. Se o 31 de dezembro serve como mote para uma nova história, serve também como ponto de partida para a criação ficcional da história antiga por um representante do proletariado na literatura, Luís Augusto (Luiz Ruffato).

Logo, não haveria possibilidade de ler a obra sem levar em conta seu autor, ou melhor, a teia discursiva que ele vai criando para articular sua obra no campo. Ruffato não é apenas o criador do *Inferno provisório*, é sua principal personagem, já que em sua trajetória encontram-se elementos necessários para a própria compreensão da obra, uma

história do proletariado sob o ponto de vista de quem viveu as agruras ali exploradas e que sabe as distâncias que persistem na formação da sociedade brasileira – distância cujo apagamento começa com um movimento político e uma obra literária iniciados a partir de 2003.

Se se fecha a obra em 2011, porém, a autoimagem com que o autor transita no campo literário, ainda requer um último ato para sua consolidação, um palco maior que possa – até – sobrepor-se à ficção; esse palco será aberto ao mineiro dois anos depois.

6.4 – Frankfurt, 2013

Luiz Ruffato dividiu com Ana Maria Machado o posto de principal orador brasileiro na Feira do Livro de Frankfurt, em 2013, quando o Brasil foi o país homenageado. Convidado por Manuel da Costa Pinto, curador literário da participação brasileira no evento, Ruffato já anunciava, pouco antes da chegada à Alemanha, que seu discurso de alguma maneira abordaria “as contradições do Brasil”, como o mesmo afirma a Josélia Aguiar (RUFFATO *apud* AGUIAR, 2013). Essas contradições, introduzidas pela declaração “Para mim, escrever é compromisso”, abordavam especialmente nossa formação social evidenciando o descarte fabricado de determinada parcela da população:

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 da engrenagem que movimenta a economia (RUFFATO, 2013c).

Se causou surpresa em boa parte dos presentes – o, à época, vice-presidente Michel Temer teria improvisado um discurso em resposta às palavras do mineiro⁴⁸ – e mereceu aplausos da plateia maiores do que os ofertados a autoridades que anteriormente haviam discursado, o pronunciamento de Ruffato conjugou opiniões bastante repetidas pelo autor no campo literário brasileiro, mormente após a publicação e recepção de seu primeiro romance, quando o mineiro insere-se como uma espécie de

⁴⁸ O improviso de Michel Temer é relatado na reportagem de Ubiratan Brasil sobre as reações dos integrantes políticos da comitiva brasileira em Frankfurt ao discurso de Ruffato. Ver: BRASIL, Ubiratan. “Martha Suplicy critica Luiz Ruffato e elogia Michel Temer”. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/radar-cultural/marta-suplicy-critica-luiz-ruffato-e-elogia-michel-temer/>; último acesso em 02/03/2015.

representante do proletariado, um filho da classe baixa preocupado em refletir literária e politicamente sobre seu destino e aspirações.

O espanto e a surpresa ficam, pois, para aqueles que não conhecem os posicionamentos do autor, o lugar que ele para si erige no campo de produção, defendendo seu trabalho ficcional a partir de uma autoimagem particular, o escritor trabalhador, cuja trajetória conserva tanto o esforço pessoal necessário para sua formação literária quanto a noção do engajamento inerente a sua ficção, engajamento ao mesmo tempo estético e político. Ao exame das movimentações do autor, no entanto, interessa mais as relações que vão sendo estabelecidas para ocupar determinados lugares, certas posições particulares que possibilitam a instituição de seu nome no campo.

Participar como país homenageado numa feira literária do tamanho de Frankfurt é, antes de tudo, uma oportunidade comercial; ser o centro das atenções do evento “quadruplicou a quantidade de títulos brasileiros traduzidos para o alemão” (AGUIAR, 2013). E a organização da lista de autores representativos do país no evento, um rol de setenta nomes, parece ter levado em conta também as potencialidades comerciais nos perfis dos escritores escolhidos, conforme aponta Josélia Aguiar em reportagem sobre a seleção de nomes da comitiva brasileira sob curadoria de Manuel da Costa Pinto:

Para chegar aos 70, Costa Pinto buscou reunir, primeiro, autores cujo nome já se inscreve na história da literatura brasileira. Nem todos puderam aceitar o convite, como Augusto de Campos, Lygia Fagundes Telles, Ferreira Gullar e Manoel de Barros. Também foram convidados aqueles que o curador considera com lugar garantido na literatura contemporânea. Entre as baixas, Milton Hatoum, que fez, em 2012, a abertura deste ano brasileiro, preferiu não ir outra vez. Novas tendências, como Andréa del Fuego, Daniel Galera, Veronica Stigger e Michel Laub, completam a lista.

Critérios não só literários, também editoriais, se combinaram para as escolhas, como traduções recentes ou em curso – critério sugerido pela feira alemã –, prêmios já recebidos e variedade de gêneros – além de romances, há quadrinhos, crítica literária e biografias (AGUIAR, 2013).

Levando-se em conta tanto os apontados “critérios editoriais” quanto o viés crítico empregados para a montagem da lista de autores, podemos tentar ler a eleição de Luiz Ruffato dentre os setenta escritores como um dos dois principais oradores do país homenageado. Dentre os grupos apontados por Josélia Aguiar, parecem destacados dois conjuntos: os autores representativos da “história da literatura brasileira” e aqueles que possuem “lugar garantido na literatura contemporânea”, já que, por exemplo, as “novas tendências” serviriam para “completar a lista”. Membro da Academia Brasileira de

Letras desde 2003, e à época presidente da Casa, Ana Maria Machado poder-se-ia relacionar com o primeiro grupo; Ruffato, por sua vez, filiar-se-ia ao segundo. A partir dessa posição podemos esmiuçar determinadas relações que serviriam como ponte para a nomeação do mineiro enquanto orador. Tal análise, no entanto, requer uma leitura mais atenta do próprio nome do curador da participação brasileira na Feira, ou seja, aquele que teria possibilitado ao autor de *eles eram muitos cavalos* discursar na abertura do evento.

Jornalista, crítico literário, ensaísta, escritor e participante de programas literários na TV brasileira, Manuel da Costa Pinto é, digamos, uma das vozes da literatura brasileira contemporânea na imprensa nacional. É dele, por exemplo, o livro-manual *Literatura brasileira hoje* (parte da coleção *Folha Explica*), lançado em 2004 pela Editora do jornal *Folha de São Paulo* que, de algum modo, dava espaço para novos autores brasileiros à época terem seus trabalhos introduzidos a um público leitor um pouco maior, já que a edição era comercializada em preços mais acessíveis e em bancas de jornal.

No livro, um dos prosadores selecionados dentre os trinta que “constituiriam uma espécie de campo de força” pois apontariam para “certas tendências ou dicções presentes em outros escritores, cujo número ultrapassa em muito os 60 capítulos aqui dispostos” (PINTO, 2004, p. 11) é Luiz Ruffato. Sobre o autor de então dois livros de contos e um romance, o ensaísta afirma que suas narrativas – em especial as contidas em *Histórias de remorsos e rancores* e *(os sobreviventes)* – trazem “vidas marcadas pela morte, pela pobreza e pela incerteza” (p. 137), tudo isso por meio de uma abordagem estética que apostaria em

inversões temporais e recursos tipográficos que justapõem diferentes planos discursivos e pontos de vista, mostrando como a cidade provinciana já foi deglutida por essa modernidade que distorce a realidade e quebra a unidade do vivido (PINTO, 2004, p. 138).

Há, portanto, um reconhecimento de dois planos da literatura do mineiro, a arguta preocupação com as personagens, símbolo da preocupação social de sua ficção, aliada à investigação formal que de parte a parte coaduna-se aos objetivos políticos da obra. Reflexão muito semelhante realiza Costa Pinto em artigo publicado em 2007 no extinto jornal literário *K*, intitulado “A forma da representação e a morfologia da palavra”. Lá, o ensaísta argumentava ser o *Inferno provisório*, cuja publicação Luiz Ruffato iniciara dois anos antes, um projeto literário-político com bases estéticas

claramente ligadas à reflexão sócio-histórica anunciada pela obra, o que se confirmaria, por exemplo, na articulação de certos procedimentos como a variação de fontes tipográficas e a mescla de registros linguísticos na formulação da narrativa. Para Costa Pinto, essas variações, por exemplo, não seriam empregadas por Ruffato com o mesmo propósito que o eram em autores como Ignácio de Loyola Brandão e Ivan Ângelo ou na poesia concreta, já que na pentalogia elas corresponderiam

antes, a uma função específica: mostrar como a cidade provinciana já foi deglutida por uma modernidade que corrompe a tradição do relato oral e alquebra a unidade dos laços sociais estáveis. Mas, nesse caso, essa intervenção do narrador, em litígio linguístico com suas personagens provincianas, só poderá ser percebida ao cabo do políptico de Ruffato – que, a crer em seu projeto, deverá conduzir do imaginário rural ao graal da metrópole, ao porto urbano em que ele ancora sua ficção e de onde descreve essas etapas da modernização brasileira, com seus colapsos e resquícios arcaicos (PINTO, 2007, p. 7).

Segundo o ensaísta, existiria um vínculo estreito, portanto, entre o lugar de onde falaria o autor – e de onde seria composta sua ficção – e o ponto no espaço e no tempo sobre o qual seu projeto literário discorreria. Assim, as narrativas pontuadas pelas intervenções linguísticas das personagens e pelas constantes variações de fontes tipográficas anunciariam o processo de modernização brasileiro, dramatizado principalmente no imaginário dos habitantes dos municípios menores que desejam deles migrar em busca de seu “santo graal”, gentes que optam pela migração enquanto condição de sobrevivência e para quem o ponto final (sem quaisquer vitórias) seria o grande centro urbano.

Além disso, destaque-se certa expectativa que o ensaísta parece nutrir entre a finalização da pentalogia e o que sobre ela anuncia Ruffato que, “a crer em seu projeto”, finalizaria na metrópole (São Paulo) o curso da história do proletariado brasileiro sob o ponto de vista do trabalhador urbano, como se para a compreensão global da pentalogia iniciada pelo mineiro em 2005 importassem não só a ficção mas também as declarações que realiza o escritor sobre as intenções do *Inferno provisório*.

A relação entre Costa Pinto e a ficção de Ruffato nesse “A forma da representação e a morfologia da palavra” é, entretanto, um pouco mais complexa. Publicado na edição de Julho do jornal *K*, o artigo é uma resposta ao já aqui citado “Sem compasso”, de Ricardo Lísias, divulgado pelo mesmo jornal três meses antes e no qual a obra do autor de *Inferno provisório* era problematizada, sobretudo pela abordagem estética da classe baixa tendo como base a “oralização” e a variação de

fontes tipográficas, esta uma “repetição dos esquemas concebidos por Ivan Ângelo e Ignácio de Loyola Brandão” (2014). Assim, o curador literário da participação brasileira na feira de Frankfurt representaria uma parte da crítica com que a obra de Ruffato consegue dialogar mais efetivamente, diálogo que se poderia prolongar noutras conversas, relações, indicações.

Mas há outros pontos a serem elencados antes que Ruffato suba ao palco e profira seu discurso, em especial o papel político do próprio evento para o Brasil. Homenagens em feiras literárias internacionais não rendem apenas frutos para o mercado editorial, mas também podem apontar para intercâmbios culturais ou transações comerciais entre países. Como argumenta Felipe Lindoso, essas homenagens também estão ligadas ao:

contexto da diplomacia cultural, o que remete o evento à consideração da importância do país que homenageia para os objetivos da política exterior do Brasil.

A cultura – e o livro em particular – é um instrumento valiosíssimo de política cultural. A produção intelectual do país, a projeção dos seus autores e os demais eventos culturais abrem portas para outras dimensões da política externa: investimentos, comércio internacional, interesses geopolíticos e econômicos do país homenageado (LINDOSO, 2011).

Em 2013, o Brasil está inserido no contexto internacional como a sétima economia do mundo, um país que pleiteia vaga como membro permanente no Conselho de Segurança da Organização das Nações Unidas e cuja realização de grandes eventos esportivos como a Copa do Mundo (2014) e as Olimpíadas (2016) se avizinha. Ratifica-se nesse cenário o país enquanto potência emergente, posição alcançada principalmente pela ação e peso internacional do presidente Luís Inácio Lula da Silva, que dois anos antes dá lugar à sucessora, do mesmo partido, Dilma Rousseff. Em especial, destacam-se as administrações nacionais do Partido dos Trabalhadores pela busca de maior protagonismo internacional aliada à tentativa de ampliar a mobilidade social interna, oferecendo maiores oportunidades a uma parcela da população que ainda não lograra amplo acesso a bens materiais ou simbólicos – ainda que essa tentativa esteja em 2013 sob questionamentos em manifestações populares durante a realização da Copa das Confederações.

Se a chegada do Partido dos Trabalhadores ao poder ilustra também a possível chegada de uma nova etapa da história brasileira, um autor cujo projeto literário de maior ambição trata justamente da classe baixa, base social desse partido, do lento

processo de incorporação desses sujeitos a uma noção ainda que inicial de cidadania, detentor de uma obra que se finaliza justamente no momento de ascensão de Luís Inácio Lula da Silva ao Palácio do Planalto, é um autor indicado para a representação desse novo Brasil que tenta se impor internacionalmente em busca de um lugar de destaque também no campo cultural. Ruffato tornar-se-ia, pois, um escritor símbolo do país que se quer mostrar em Frankfurt, caracterizado pela superação dos problemas históricos, pela ascensão social dos mais pobres, os quais o mineiro representaria literariamente.

Ao passo que a leitura acerca da convocação do autor de *Inferno provisório* como orador brasileiro em Frankfurt seja correta, o discurso por ele proferido parece ir de encontro a esse novo país que se anuncia. Mesmo que reconheça “a expressiva diminuição da miséria”, o mineiro destaca que no Brasil, sob um “legado de 500 anos de desmandos”, “moradia, educação, saúde, cultura e lazer não são direitos de todos e sim privilégios de alguns” (RUFFATO, 2013c). Conquanto nossa formação sócio-histórica nos reserve abismos cuja superação demandaria inestimável tempo, o autor finaliza seu pronunciamento com um olhar otimista, garantido principalmente pelo papel transformador que a literatura poderia proporcionar:

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 (RUFFATO, 2013c).

À dimensão política do discurso, que também pode ser ligada ao horizonte de expectativas despertado pelas manifestações de Junho de 2013, funde-se a experiência pessoal, a superação das condições sociais adversas garantida pelo acesso à literatura que, transformada em expressão individual, erige-se enquanto discurso político que vem se “contrapor” ao abandono do outro, em especial o membro da classe baixa, dinamizado pela sociedade que o aprisiona em condições precárias de sobrevivência.

Torna, pois, centro das questões o escritor trabalhador, cuja ficção pensa a história brasileira, a autoimagem com que Ruffato transita no campo literário.

Em artigo publicado no jornal *O Globo* sobre o discurso de abertura da Feira de Frankfurt, José Miguel Wisnik caracteriza o pronunciamento de Ruffato como uma espécie de “strip-tease nacional”, em que se puseram a nu as mazelas formadoras de nossa sociedade. Ainda que ressalte o poder das palavras do mineiro, Wisnik pondera que o discurso de Ruffato se esquece

de que existe uma espessura cultural brasileira, uma acumulação artística de longa data, que de muitos modos responde a essas situações e que se desenvolveu com elas e apesar delas. É com essa espessura cultural que o país ganha corpo, opacidade e resistência, mesmo quando obscura. O ato solitário de escrever, ao qual ele se apegava no final, não faz sentido sem isso (WISNIK, 2013).

As contradições formadoras da nação, sua violência e desigualdade são, entretanto, parte importante da “resistência” proposta pelo próprio Luiz Ruffato em seus posicionamentos e sua literatura, combate que municia também a maneira como o autor se situa no campo, em profunda identificação com os propósitos políticos de sua ficção, pois sua vivência pessoal o torna íntimo do tema por ela projetado. O que se pode ler quanto ao discurso de Frankfurt em face da trajetória de Ruffato e a construção de sua autoimagem talvez não seja um esquecimento da “espessura cultural brasileira”, conforme aponta Wisnik, mas uma apropriação individual dessa espessura, articulando para o autor o papel de escritor engajado, cujo trabalho artístico cristalizaria a possibilidade de reflexão sobre os impasses sociais brasileiros. Nesse sentido, o pronunciamento de 2013, especialmente por seu epílogo, em que a dimensão pessoal funde-se ao papel político da literatura, seria a consolidação do escritor trabalhador, a autoimagem com que Ruffato se movimenta no campo, criando para si uma posição particular sobretudo no período de colocação de *Inferno provisório* nesse espaço.

Os posicionamentos de Ruffato pós-Frankfurt parecem potencializar o escritor trabalhador que, articulando olhar sobre a realidade indicado pela origem social, constitui-se enquanto voz dissonante na literatura brasileira. Em entrevista a Mariana Desidério em Abril de 2014, o mineiro explica assim por que conseguiu tornar-se um escritor profissional:

Eu consegui porque sempre encarei o fato de ser escritor como ser torneiro mecânico, como ser jornalista, gari, médico ou engenheiro. Se as pessoas

ganhavam dinheiro com essas profissões, por que eu não podia ganhar como escritor? Nunca encarei isso de ser escritor como uma coisa sagrada. Sempre achei isso um porre, uma forma da classe média alta dizer que existem pessoas que são iluminadas e vocês, que não são. Eu sempre entrei pela porta dos fundos (RUFFATO, 2014b).

A trajetória de Luiz Ruffato pode ser analisada por meio de várias aproximações, relações e posicionamentos que o autor vai instituindo a fim de se situar. Articulando a origem social enquanto parte importante do olhar sobre a realidade que será desenvolvido por sua obra, o mineiro posiciona-se como um escritor diferente dos demais, ao passo que sua ficção, mormente o *Inferno provisório*, também pela pesquisa formal que compreende, é caracterizada como obra de exceção.

As relações estabelecidas pelo escritor e a autoimagem que constrói para transitar fomentam um lugar específico para sua literatura. No campo de produção, sua obra ficcional situar-se-á tanto em diálogo com o repertório crítico dos legisladores literários, a partir de procedimentos e posições que dele o aproximem (vide a criação do romance não-burguês), quanto estabelecerá tensões específicas (a oscilação em certa medida programática entre a totalidade e a fragmentação) que o coloquem em diferença aos produtores artísticos de seu tempo. Luiz Ruffato é, assim, um escritor excepcional, que entra pela porta dos fundos, mas sabe por aonde vão e como são demarcadas as veredas que levam à sala principal.

**8 – Anexo I: “Sim, certamente, sou um escritor do *mainstream* totalmente atípico”.
Entrevista com Luiz Ruffato.**

Luiz Ruffato é nome importante na literatura brasileira contemporânea, autor do projeto *Inferno provisório*, pentalogia publicada entre 2005 e 2011, e do romance *eles eram muitos cavalos*, uma das narrativas mais discutidas pela crítica nacional no início do século XXI. A entrevista a seguir nos foi concedida via e-mail entre Dezembro de 2014 e Janeiro de 2015.

1 – Começo nossa conversa retomando o discurso proferido pelo senhor na Feira Internacional do Livro em Frankfurt (Alemanha), tentando relacioná-lo, de certa forma, à sua biografia. Segundo jornais, após proferir o discurso, cujas reações foram bastante extremas, o senhor afirmou que as palavras eram uma homenagem a seus pais. Em entrevistas, além de citar sua origem, o senhor atesta a influência deles em sua trajetória; numa passagem especialmente interessante, o senhor conta como narrou seus dois primeiros livros de contos para sua mãe e como foram as reações dela. Pergunto o que de seus pais se faz presente em sua literatura e nas posições tomadas pelo senhor não só por meio da ficção?

Luiz Ruffato: Meus pais foram fundamentais para que eu seja o que sou. Do ponto de vista afetivo, me deram um alicerce psíquico para que eu pudesse enfrentar as atribulações da vida. Do ponto de vista profissional, compreenderam, desde sempre, que a educação seria a única saída possível para os filhos deixarem a pobreza econômica. E do ponto de vista ético, me deram uma base para vivenciar o mundo sem abrir mão de princípios fundamentais que organizam e norteiam minha vida. Se não tiveram acesso a uma educação formal, possuíam inteligência e amor para nos conduzir, eu e meus irmãos, pela estrada mais larga.

2 – Uma passagem pouco explorada de sua biografia é o período em que o senhor viveu em Alfenas (Minas Gerais), segundo entrevistas, inclusive, ministrando aulas de literatura e redação. Como foi esse período? De que forma o contato com a docência foi importante para o escritor que então se formava?

Luiz Ruffato: Na verdade, meu período de apenas um ano em Alfenas foi importante para que eu firmasse alguns pontos de vista literários. Em contato com a prática da sala

de aulas, obrigava-me a estudar alguns assuntos com mais afinco, o que, sem saber, seria extremamente importante para mim, como escritor, mais tarde.

3 – Gostaria de perguntar sobre seu primeiro romance (*eles eram muitos cavalos* – primeira edição de 2001), mas não especificamente sobre a construção dessa narrativa, mas sobre a repercussão da obra. O que simbolizou *eles eram muitos cavalos* para sua carreira? De que forma a recepção desta obra potencializou suas possibilidades de ação no mercado literário?

Luiz Ruffato: Eles eram muitos cavalos foi uma surpresa. Concebido como uma espécie de caderno de exercícios formais para a escritura dos cinco volumes que compõem o Inferno provisório, nunca imaginei que pudesse ser absorvido por um número expressivo de leitores. No entanto, além de ter recebido o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e o Prêmio Machado de Assis, da Fundação Biblioteca Nacional, ele acabou caindo nas graças da crítica (há mais de duas dezenas de trabalhos acadêmicos, no Brasil e no exterior, sobre esse livro) e do público (são 11 edições até agora), além de ter aberto as portas do mercado internacional – está traduzido e publicado na Argentina, Colômbia, Estados Unidos, Portugal, França, Itália, Alemanha e Finlândia. Sem dúvida, o relativo sucesso de *Eles eram muitos cavalos* (que já circulou por três editoras diferentes) me possibilitou largar o jornalismo em 2013 para me dedicar exclusivamente à literatura.

4 – Em entrevista à revista *Agália* (2009), o senhor lamenta a ausência da figura do agente literário como símbolo de um mercado editorial mais profissional no Brasil. O senhor possui agente literário no Brasil ou no exterior? Qual seria a importância desse personagem na vida de um escritor?

Luiz Ruffato: Sim, ainda hoje temos um mercado bastante amador, porque falta consciência dos escritores em relação à importância do trabalho que exercem e porque faltam os mediadores. Faltam críticos, faltam editores, faltam agentes... Eu tenho um agente na Alemanha, que cuida dos meus direitos para o exterior, mas não tenho agente para o Brasil, porque já tenho, de alguma maneira, até mesmo pelo tempo que estou na estrada, alguma visibilidade. O agente assume tarefas que não deveriam ser as do escritor, como cuidar da agenda, negociar cachês, assinar contrato com as editoras, etc.

5 – Ainda falando sobre agente literário, recentemente uma importante profissional do mercado editorial brasileiro deixou a editora na qual trabalhava para fundar uma agência literária; trata-se de Luciana Villas-Bôas, que deixou a diretoria editorial da Record e agora é uma das proprietárias da Villas-Bôas y Moss. Villas-Bôas era a diretora editorial da Record quando o senhor assinou com a editora para a publicação da pentalogia *Inferno provisório* (publicada entre 2005 e 2012). Como foram as negociações para a publicação dessa obra especificamente? Que papel Villas-Bôas exerceu nesse episódio?

Luiz Ruffato: Luciana Villas-Bôas foi fundamental para a consecução do *Inferno provisório*. Eu havia saído do jornal em 2003 para me dedicar exclusivamente à literatura, quando fui procurado por ela, então diretora editorial da Record. Falei pra ela do projeto, ainda bastante insipiente, e ela se interessou em publicá-lo, mesmo ainda sem conhecê-lo. Comprou, com valores bastante expressivos para o mercado literário brasileiro, os direitos autorais dos cinco volumes. Este adiantamento me possibilitou me dedicar dois anos quase que exclusivamente à confecção dos dois primeiros volumes do projeto.

6 – Críticos e os próprios autores, ao falar sobre a literatura brasileira contemporânea, apontam quase sempre para a diversidade como principal característica deste período de produção. Esse posicionamento, porém, não parece abarcar pontos de vista específicos sobre a literatura, seus valores e objetivos. Falta discussão ao meio literário, há espaço para o debate de ideias, ou o mercado editorial preconiza o não-desagradar em vez de posicionamentos mais contundentes?

Luiz Ruffato: A diversidade é realmente a característica marcante da produção literária contemporânea. Agora, certamente, não há espaço para o debate. Hoje a crítica, ainda assim bastante tímida, se faz dentro da universidade. Não há praticamente nada nos jornais, cujos suplementos literários morreram. E o que se vê nas redes sociais é a crítica impressionista, quando não é apenas destrutiva. A produção da literatura brasileira contemporânea não tem uma crítica à altura. Infelizmente.

7 – Desde 2003, o senhor afirma viver “da literatura e seus entornos”. Sua produção intelectual é, por isso, intensa, não só como escritor, mas também como organizador de antologias, palestrante etc. O senhor vislumbra um dia em que

poderá viver única e exclusivamente de seu trabalho ficcional, vencendo o mês, por assim dizer, apenas com os direitos autorais, ou isso é uma quimera para um escritor brasileiro?

Luiz Ruffato: Sonhar eu sonho em viver de direitos autorais, mas sei que esse é um sonho impossível. As vendas são pífias, e continuarão a ser pífias porque o leitor brasileiro, em geral, prefere qualquer porcaria americana (estou falando de literatura, não de best sellers) a um bom livro nacional. E porque a educação no Brasil inexistente...

8 – O senhor é cronista do jornal *El país* (as crônicas inclusive foram já lançadas em volume intitulado *Minha primeira vez*), e já produziu alguns textos sobre certos personagens da literatura brasileira (penso num artigo sobre Roniwalter Jatobá especificamente) em tom ensaístico. É um tipo de produção na qual quer trabalhar futuramente, a reflexão crítica?

Luiz Ruffato: Não, trata-se de acidentes de percurso. Adoro a pesquisa, adoro a construção teórica, mas infelizmente tenho que me dedicar a projetos que me dão retorno financeiro mais imediato...

9 – A Companhia das Letras, aparentemente, reeditará o livro *De mim já nem se lembra*. Quais são os próximos passos de sua obra? Uma nova edição de *Inferno provisório* – em volume único – está a caminho? Há algum outro trabalho planejado para ser publicado em breve?

Luiz Ruffato: Sim, *De mim já nem se lembra* deveria ter sido lançado em 2014, mas foi atropelado pela reedição do *Eles eram muitos cavalos*, ainda no final de 2013, e pela edição de *Flores artificiais*. Estava planejado para este ano, mas talvez seja atropelado pela edição em volume único do *Inferno provisório*... Mas, para este ano, de inédito, ou quase, talvez somente seja publicado uma reedição aumentada do meu livro de poemas... Ainda em stand by...

10 – Finalizo voltando ao discurso de Frankfurt. Em algumas entrevistas, o senhor diz se considerar um escritor que entrou na literatura brasileira “pela porta dos fundos”. É assim que o senhor realmente se vê no mercado literário nacional, uma exceção? Em que medida essa característica posicionou-se no discurso proferido em Frankfurt? E nas reações sobre ele?

Luiz Ruffato: Sim, certamente, sou um escritor do mainstream totalmente atípico. Não sou oriundo da classe média, não estudei em boas escolas, não tive pais intelectuais. Evidentemente, essa trajetória bastante peculiar me instrumentalizou um olhar também bastante particular. E é essa reflexão que proponho em meus livros, em minhas palestras, nos meus artigos no El País, nas antologias que organizo, nas palestras que faço... Um discurso não hegemônico, um discurso não alinhado...

9 – Anexo II: “Todo editor sério busca o bom livro, de qualidade excepcional, que possa tocar a emoção dos leitores”. Entrevista com Luciana Villas-Bôas.

Luciana Villas-Bôas foi diretora editorial da Record no período de publicação do *Inferno provisório* e responsável pela contratação de Luiz Ruffato para a editora carioca. Após longo tempo na empresa, Villas-Bôas fundou uma agência literária, a Villas-Bôas & Moss. A presente entrevista nos foi concedida via e-mail entre Janeiro e Fevereiro de 2016.

1 – Em “Para quem escreve o autor local?” (artigo publicado no jornal *Folha de São Paulo*), a senhora aborda o problema da tradução e subsequente publicação de autores brasileiros no exterior. O texto argumenta que, embora haja uma “capitalização da literatura brasileira” fora do país, isso pode ser considerado um “resultado quase exclusivo do programa de tradução da Biblioteca Nacional”. Do ponto de vista de uma agência literária, como se dá o lançamento e promoção de obras brasileiras no exterior? Em particular quando falamos de escritores contemporâneos, quais as estratégias de publicidade podem ser feitas para lançá-los no mercado europeu ou estadunidense, por exemplo?

Luciana Villas-Bôas: Do ponto de vista de uma agência literária, o lançamento e promoção de obras brasileiras no exterior só têm sentido quando se buscam editoras profissionais que possam remunerar os direitos do autor com adiantamentos que _ espera-se _ sejam amplamente remunerados com a venda dos livros. De outra maneira, uma agência não é remunerada e o que faz é uma doação, não um serviço. Essas editoras aqui descritas só terão interesse em um livro no qual vejam potencial de mercado. Isso significa para começar livros bem sucedidos no Brasil. Excepcionalmente bem sucedidos. O trabalho do agente é divulgar trajetórias de sucesso de obras brasileiras, se possível persuadindo o editor estrangeiro de que sua publicação em tradução também encontrará público em outros países.

2 – Mas qual seria a medida do sucesso no país, tendo em vista o número baixo de vendas da literatura nacional? E em relação ao consumidor estrangeiro, o que chama a atenção, uma obra que aposte mais em certas características locais ou uma ficção que de alguma forma retome questões próximas à literatura por ele lida?

Luciana Villas-Bôas: A medida do sucesso tem a ver, obviamente, com números possíveis no Brasil, que se expressem em listas de mais vendidos ou, em termos de crítica, com premiações relevantes. Com raríssimas exceções, reflexo de sorte excepcional com a qual não se deve contar, para um livro ser traduzido de maneira significativa é preciso que exista anteriormente no Brasil, seja nas listas, seja criticamente com a consagração inequívoca dos prêmios literários. Isto quer dizer que uma autora como Paula Pimenta, de romances juvenis, muito frequente nas listas de mais vendidos, pode ambicionar publicação no exterior. Uma consagração como teve *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, também pode se refletir em traduções. Mas o mercado internacional só vai se abrir de novo e de fato para a ficção brasileira se surgir algo como um *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo, para não falar de Jorge Amado. Um grande livro inequivocamente bem sucedido e consagrado no Brasil tanto em termos populares como críticos.

Todo editor sério busca o bom livro, de qualidade excepcional, que possa tocar a emoção dos leitores. O resto é detalhe. Mas é claro que o editor estrangeiro não vai buscar no Brasil a ficção, aquela outra realidade criada literariamente em um romance, que possa ser produto de um autor local, que fale com seus leitores presencialmente e online. Se é para investir numa tradução e publicar um autor que não está em contato direto com os leitores do país, então que se ofereça um outro cenário, uma outra percepção do mundo, uma outra linguagem literária. Em princípio, o editor estrangeiro que se dispõe a publicar um romance brasileiro vai buscar um texto sobre o Brasil, passado no Brasil, com a nossa paisagem e com a nossa subjetividade.

3 – A Cosac-Naify, importante editora, fechou as portas em Novembro último. Ao mesmo tempo, a Amazon ingressou no mercado brasileiro preocupando os livreiros locais com a possibilidade de se verem solapados pela concorrência. Como se poderia caracterizar o mercado literário brasileiro hoje?

Luciana Villas-Bôas: O mercado do livro no Brasil hoje, início de 2016, se caracteriza como toda a economia do país: em retração e crise. Depois de um período de alguma expansão, com o ingresso de novas camadas da classe média no consumo do livro e uma competição acirrada entre os editores por novos originais, levando ao aumento da oferta de emprego no setor, as editoras sofreram duro golpe com os calotes do governo e o cancelamento dos programas de aquisição de títulos para escolas e bibliotecas. Diante das vendas em declínio nas livrarias, os executivos decidiram reduzir suas operações, a

indústria diminuiu em 30% o número de lançamentos e, entre abril e dezembro de 2016, foram demitidas muitas centenas de profissionais do setor.

Cosac & Naif não tem nada a ver com isso, ou só remotamente. Tratava-se do (bonito) hobby de um milionário, sem qualquer consideração de mercado, e terminou porque seus patrocinadores resolveram parar de financiá-lo. A entrada da Amazon tampouco tem significado importante como motivo da crise. A razão da crise é o desemprego e a pobreza do brasileiro.

4 – Voltemos a “Para quem escreve o autor local?”. Nele, a senhora afirma: “A prioridade da literatura brasileira é ser lida no Brasil”. Quais agentes são necessários para ampliar a circulação interna da literatura nacional? O que eles têm feito? O que, em sua opinião, não estão fazendo?

Luciana Villas-Bôas: O Brasil precisa de escola, prioritariamente, para que se formem cidadãos leitores, capazes de atuar socialmente e economicamente em prol do país, de suas famílias e de si mesmos, com capacidade de avaliar os próprios interesses, definir estratégias, questionar o real e o que lhes é entregue. Precisa de professores capacitados para ensinar os alunos a ler com profundidade, revelando espírito analítico e manejando instrumental crítico. É o que se pode e deve exigir do Estado brasileiro considerando a gigantesca carga tributária que pagamos. Quando o Brasil tiver essa escola e esse povo, o mercado do livro será vigoroso e próspero, nossa literatura rica de criadores e consumidores. Infelizmente, a escola não foi prioridade da Pátria Educadora nos últimos 13 anos.

5 – A senhora era diretora editorial da Record quando o mineiro Luiz Ruffato foi contratado para publicar o *Inferno provisório*, um ambicioso projeto contendo cinco livros. Como foi, à época, a negociação com Luiz Ruffato? O autor apresentou de antemão um projeto de cinco livros? Qual expectativa a senhora (e a editora como um todo) nutria acerca do trabalho apresentado pelo autor?

Luciana Villas-Bôas: Imaginei que Luiz Ruffato entregaria uma grande obra que entraria para o cânone literário brasileiro.

6 – Antes de ser contratado, Ruffato publicara o romance *eles eram muitos cavalos* (2001). Qual foi o peso desse livro para a inserção do escritor mineiro no catálogo da Record?

Luciana Villas-Bôas: Certamente, *eles eram muito cavalos* foi o livro que chamou minha atenção para o autor. Nunca antes ouvira falar dele. Fiquei muito impressionada com a estreia de Ruffato.

7 – A Record cuidou da publicação do projeto de Ruffato somente no Brasil ou também no exterior? Como o *Inferno provisório* foi lançado fora do país? E, aproveitando o conhecimento da senhora, como Ruffato é lido em outros países? Ter sido o principal orador brasileiro na Feira do Livro de Frankfurt, quando o Brasil foi o país homenageado, ajudou a recepção e divulgação de sua obra? E o discurso proferido por Ruffato naquela ocasião, despertou que tipo de olhar do público estrangeiro sobre o escritor?

Luciana Villas-Bôas: Apresentei o trabalho do Luiz Ruffato para Anne-Marie Metailié, fundadora da Metailié, que passou a publicar o autor na França. De mais, não sei, porque não me tornei sua agente. Não acredito que Ruffato atuar como orador da delegação do governo na edição da Feira de Frankfurt que homenageou o Brasil tenha feito a menor diferença para a recepção internacional de sua obra. Pode ter valido para ele ser mais falado no Brasil.

Esses eventos oficiais em feiras internacionais não chegam ao público em geral. Nem na Alemanha creio que muita gente se lembre do episódio. Para quem está fora do circuito editorial, às vezes pode ser difícil entender, mas há ali duas coordenadas que raramente se encontram: a do mercado, com editoras que querem realmente que os livros que publicam sejam lidos, porque vivem disso; e o mundo oficial de rapapés e viagens internacionais de funcionários do governo, bancadas com verbas públicas que poderiam estar formando professores e que nada tem a ver com a sustentação econômica do setor.

10 – Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 55-63.
- ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000311.pdf>; último acesso em 20/03/2016.
- ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao trabalho?: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade no mundo do trabalho*. 15ª Ed. Perdizes: Cortez Editora, 2008.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. 2ª Ed. São Paulo: Saraiva, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Vários tradutores. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- BALZAC, Honoré de. “Prefácio à Comédia Humana”. In: *A comédia humana: estudos e costumes: cenas da vida privada*. Tradução Vidal de Oliveira. 3ª Ed. São Paulo: Globo, 2012; p. 85-97.
- BARRETO, Francismar Ramírez. “Naturalismo no cortiço, realismo no beco, tudo depende do cristal com que se mire”. In: BASTOS, Hermengilso; CORRÊA, Ana Laura dos Reis; COSTA, Deane Maria Fonseca de Castro e; PILATI, Alexandre (org). *O Brasil ainda se pensa: 50 anos da Formação da Literatura Brasileira*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 115-124.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3ª Ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In: *Outras inquisições. Obras completas. vol. 2* São Paulo: Globo, 1999; p. 96-98.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. Vários tradutores. 7ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. “Por uma ciência das obras”. In: *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 9ª Ed. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papyrus, 1996a.
- BOURRIAUD, Nicollas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CANDIDO, Antônio. “De cortiço a cortiço”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 30, p. 111-129, jul, 1991.
- _____. “A nova narrativa” In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: Ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzler. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. *Estudos Avançados*, v. 5 n. 11, São Paulo, jan/ abr 1991, p. 173-191.
- CHKLOVSKI, V. “A arte como procedimento”. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* *Teoria literária: formalistas russos*. 3ª ed. Vários tradutores: Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 39-56.

- CORPAS, Danielle. “De boas intenções o inferno está cheio”. *Cerrados*, Brasília, v. 18, n. 28, p. 17-36, 2009.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte. Rio de Janeiro: Editora Uerj, 2012.
- DEALTRY, Giovanna. “Cidades em ruínas: a história a contrapelo em *Inferno provisório*, Luiz Ruffato”. *Estudos brasileiros de literatura contemporânea*, Brasília, n. 34, p. 209-221, 2009.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- _____. “Introdução: sociologia e história”. In: *A sociedade de Corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 5ª Ed. São Paulo: Globo, 2005.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista Usp*. São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar/ mai, 2002.
- GARRAMUÑO, Florência; KIFFER, Ana (org.). *Expansões contemporâneas: Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- GRAMSCI, Antonio. “Contribuições para uma história dos intelectuais”. In: *Os intelectuais e a organização da cultura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, p. 3-116.
- HARRISON, Margueirte Itamar (org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance* Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HERKENHOFF, Paulo. “Travessias e dissoluções”. Disponível em: <http://www.23bienal.org.br/universa/pubrre.htm>; último acesso em 06/02/2016.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- JATOBÁ, Roniwalter. *Crônicas da vida operária*. São Paulo: Lazuli, 2006.
- KUZNETSOV, Anatoly. *Bábi Iar: Romance-Documentário sobre os horrores do Nazismo*. Tradução de Vera Newerowa e Dias da Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. 13ª Ed. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.
- LÍSIAS, Ricardo. “Sem compasso”. In: *Intervenções: álbum de crítica*. e-galáxia, 2014.
- _____. “Dez fragmentos sobre a literatura contemporânea no Brasil e na Argentina ou de como os patetas sempre adoram o discurso do poder”. In: SAFATALE, Vladimir; TELES, Edson. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 318-328.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. 2ª Ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MELLO, Jefferson Agostini. “Crítica literária e literatura na contemporaneidade: tensões e divergências”. *Remate de Males*, São Paulo, n. 28, p. 173-188, jul/ dez, 2008.
- _____. “Permanência do provisório”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 74, p. 221-231, mar, 2006.

MORAIS, Mauro. “Introdução: ‘Abre Alas’, ‘D’Lira’ e o tempo curto”. In: FONSECA, Mauro. *Entre o aborto e o parto: uma antologia*. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2015; p. 23-35.

NICOLINE, Humberto. *JF anos 80*. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2009.

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

PINTO, Manuel da Costa. “A forma da representação e a morfologia da palavra”. *K Jornal de crítica*, n. 13, São Paulo, jul. 2007, p. 8.

_____. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

RESENDE, Beatriz. “Possibilidades da nova escrita literária no Brasil” In: FINAZZI-AGRÓ, Ettore; RESENDE, Beatriz (org). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014, p. 9-23.

_____. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

RUFFATO, Luiz. *De mim já nem se lembra*. São Paulo: Moderna Editora, 2007.

_____. *Minha primeira vez*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014a.

_____. “Apresentação”. In: NICOLINE, Humberto. *JF anos 80*. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2009c; p. 7-9.

_____. *Mamma, son tanto felice: Inferno provisório volume 1*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *O mundo inimigo: Inferno provisório volume 2*. Rio de Janeiro: Record, 2005a.

_____. *Vista parcial da noite: Inferno provisório volume 3*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *O livro das impossibilidades: Inferno provisório volume 4*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Domingos sem deus: Inferno provisório volume 5*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. “Olívia”. In: WERNECK, Ronaldo (org.) *Marginais do pomba: Ascânio Lopes e outros*. Cataguases: Fundação Cultural Francisco Inácio Peixoto, 1985; p. 69-73.

_____. “O profundo silêncio das manhãs de domingo”. In: BARRETO, Antonio (org.) *Novos contistas mineiros*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p. 83-85.

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

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

_____. *eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. “Da impossibilidade de narrar” In: DOVAL, Camila Canali; SILVA, Camila Gonzatto da; SILVA, Gabriela. *A escrita criativa: pensar e escrever literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012, p. 31-34.

_____. “Roniwalter Jatobá e a literatura proletária”. In: JATOBÁ, Roniwalter. *Contos antológicos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2009, p. 13-20.

_____. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009e.

_____. “Viver de literatura”. *O Globo*, 01 de setembro de 2013a. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/viver-de-literatura-9777435>; último acesso em 30/01/2016.

_____. “Vertigem”. In: GARCIA-ROZA, Livia (org.). *Ficções fraternas*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 71-87.

_____. “Paisagem sem história” In: FREIRA, Marcelino. OLIVEIRA, Nelson (orgs). *PS:SP*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 58-63.

SAID, Edward W. *Beginnings, intention and method*. New York: Basic Books, 1975.

SALLES, Cecília Almeida. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SANGLARD, Jorge. “A essência de JF nos anos 80” In: NICOLINE, Humberto. . *JF anos 80*. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2009; p. 11-19.

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

SILVERMAN, Malcolm. “À guisa de introdução”. In: RUFFATO, Luiz. (*os sobreviventes*). São Paulo: Boitempo, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

SORÁ, Gustavo. *Brasilianas: José Oympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SOUZA, Ângela Leite. “Prêmio Casa de las Américas: a cultura como resistência”. *Princípios* n. 61, p. 69-72, mai/ jul, 2001.

SOUZA, Jessé. *A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasileira: Editora da UnB, 2000.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TELLES, Vera da Silva. “A ‘nova questão social’ brasileira”. *Praga: estudos marxistas*. São Paulo, n. 6, p. 107-116, setembro, 1998.

THOMPSON, E. P. “Algumas observações sobre classe e ‘falsa consciência’”. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Vários tradutores. 2ª Ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p. 269-282.

TYNIANOV, J. “Da evolução literária”. In: EIKHENBAUM, Boris *et al. Teoria literária: formalistas russos*. 3ª ed. Vários tradutores: Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 105-118.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

- *Textos jornalísticos.*

AGUIAR, Josélia. “Brasil em edição revista e ampliada”. *Valor econômico*, 27 de setembro de 2013. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/ed766-brasil-em-edicao-revista-e-ampliada/>; último acesso em 24/05/2016.

ANGELO, Ivan. “Um senhor contista”. *Jornal da Tarde*, 15 de agosto de 1998. Disponível em: <http://filipe.tripod.com/rufato.htm>; último acesso em 23/02/2014.

BERTOL, Rachel. “Um otimista no inferno”. *O Globo*, 19 de março de 2005, *Prosa e verso*, p. 1-2.

BRASIL, Ubiratan. “Martha Suplicy critica Luiz Ruffato e elogia Michel Temer”. *O Estado de São Paulo*, 09 de outubro de 2013. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/radar-cultural/marta-suplicy-critica-luiz-ruffato-e-elogia-michel-temer/>; último acesso em 02/03/2015.

BRUM, Eliane. “A Igreja do Livro Transformador”. *Revista Época*, 31 de janeiro de 2011. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI206842-15230,00-A+IGREJA+DO+LIVRO+TRANSFORMADOR.html>; último acesso em 02/07/2014.

CONDE, Miguel. “Marcelino Freire, Luiz Ruffato e os excluídos”. *O Globo*, 28 de outubro de 2008. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/marcelino-freire-luiz-ruffato-os-excluidos-136197.html>; último acesso em 04/04/2016.

COSTA, Cecília. “Ousado, realista e sonhador”. *O Globo*, 24 de dezembro de 2001, *Segundo Caderno*, p. 1-2.

FREITAS, Guilherme. “No encerramento de Frankfurt, Paulo Lins apoia professores em greve”. *O Globo*, 13 de outubro de 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/10/13/no-encerramento-de-frankfurt-paulo-lins-apoia-professores-em-greve-511918.asp>; último acesso em 02/03/2015.

FREY, Luísa. “Polêmico discurso de Luiz Ruffato divide Feira do Livro”. Disponível em: <http://www.dw.de/pol%C3%AAmico-discurso-de-luiz-ruffato-divide-feira-do-livro/a-17148356>; último acesso em 10/06/2015.

LINDOSO, Felipe. “Brasil: país homenageado na feira internacional do livro em Frankfurt. Para que serve?” Disponível em: <http://www.editorabarauna.com.br/blog/2011/08/11/brasil-pais-homenageado-na-feira-internacional-de-frankfurt-para-que-serve/>; último acesso em 24/05/2016.

WISNIK, José Miguel. “A cerimônia”. *O Globo*, 12 de outubro de 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-cerimonia-10336993>; último acesso em 24/05/2016,

- *Entrevistas e depoimentos*

FERREIRA, Evandro Affonso. Um inventariante dos espólios afetivos: entrevista. Entrevista concedida a Ronaldo Cagiano. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=537>; último acesso em 13/04/2016.

JINKINGS, Ivana. 20 anos da Boitempo, os desafios de fomentar o pensamento crítico: entrevista [09 de outubro de 2015]. Entrevista concedida a José Carlos Ruy e Mariana Serafini. Disponível em: <http://www.boitempoeditorial.com.br/v3/Noticias/visualizar/4168>; último acesso em 05/02/2016.

_____. **Bom tempo para os livros: entrevista. Entrevista concedida a Ana Carina Santos. Disponível em: <http://boitempoeditorial.com.br/bom-tempo.php>; último acesso em 18/03/2015.**

POLIDORO, Júlio. Cultura – depoimento de Júlio Polidoro: depoimento. Disponível em: <http://www.acesa.com/anos80/julio.php>; último acesso em 10/03/2015

RUFFATO, Luiz. Cultura – depoimento de Luiz Ruffato: depoimento. Disponível em <http://www.acesa.com/anos80/ruffato.php>; último acesso em 09/03/2015.

_____. Entrevista com Luiz Ruffato: entrevista. Entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão. Disponível em: <http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/luizruffato.shtml>; último acesso em 10/02/2016.

_____. A literatura brasileira está passando por um de seus mais ricos momentos: entrevista. Entrevista concedida a Emanuela Siqueira. Disponível em: <http://interrogacao.com.br/2010/05/entrevista-luiz-ruffato/>; último acesso em 17/02/2016.

_____. Uma escolha profissional: entrevista. Entrevista concedida a Luiz Costa Pereira Júnior. Disponível em: <http://revistalingua.com.br/textos/102/uma-escolha-profissional-309638-1.asp>; último acesso em 20/02/2016.

_____. Luiz Ruffato, o escrevedor de histórias: entrevista. Entrevista concedida a Ângela Leite de Souza. *Princípios* n. 61, p. 72-73, mai/ jul, 2001a.

_____. Literatura como projeto: entrevista [10 de março, 2006a]. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda e Ana Lígia Matos. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literatura-com-um-projeto-entrevista-com-heloisa-buarque-de-hollanda/>; último acesso em 08/01/2014.

_____. Resposta de Luiz Ruffato [16 de março de 2007a]. Disponível em: <http://santiagonazarian.blogspot.com.br/2007/03/resposta-de-luiz-ruffato-devido.html>; último acesso em 04/04/2016.

_____. Entrevista exclusiva com Luiz Ruffato: entrevista. Entrevista concedida a Rinaldo Fernandes [27 de abril de 2008a]. Disponível em: http://rinaldofernandes.blog.uol.com.br/arch2008-04-27_2008-05-03.html; último acesso em 21/02/2016.

_____. O começo e o fim dependem do ponto de vista: entrevista. Entrevista concedida a Elizabeth Hazin e Francismar Ramírez Barreto. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 12, n. 23, 2º sem. 2008b, p. 263-277.

_____. Luiz Ruffato e o sonho do paraíso na metrópole: entrevista. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil [08 de outubro de 2008c]. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,luiz-ruffato-e-o-sonho-do-paraíso-na-metropole,255636>; último acesso em 04/04/2016.

_____. Operário da palavra: entrevista. Entrevista concedida a Ramon Mello [04 de março de 2008d]. Disponível em: <http://www.ramonnunesmello.com.br/index.php/direitos-humanos-2/item/578-luiz-fuffato-operario-da-palavra-2008>; último acesso em 13/04/2016.

_____. Um escritor na biblioteca: depoimento [10 de dezembro, 2009a]. Depoimento concedido ao projeto Paiol Literário sob a mediação de José Castello. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/luiz-ruffato/#exlibris>; último acesso em 19/01/2016.

_____. O percurso de Luiz Ruffato no sistema literário brasileiro: entrevista. Entrevista concedida a Edma Cristina de Góis e Francismar Ramírez Barreto. *Agália*, n. 97-98, 2009b, Santiago de Compostela, p. 189-198.

_____. Meu compromisso é com a história a ser contada: entrevista. Entrevista concedida a Rogério Pereira [27 de novembro de 2009d]. Disponível em: http://suplementopernambuco.com.br/diario/index.php?option=com_content&view=article&id=44:secretaria-de-administracao-centraliza-contratacao-de-servicos-de-banda-larga&catid=1:noticias&Itemid=2; último acesso em 13/02/2016.

_____. Luiz Ruffato e o artifício da palavra: entrevista [25 de fevereiro de 2010a]. Disponível em: <https://embomportugues.wordpress.com/2010/02/25/luiz-ruffato-e-o-artificio-da-palavra/>; último acesso em 21/02/2016.

_____. “Até aqui, tudo bem!”. *Água da palavra*, n. 3, p. 1-6, Março de 2011a.

_____. Juan Rulfo me empujó a escribir: entrevista [17 de dezembro de 2011b]. Entrevista concedida a Juan Carlos Talavera. Disponível em: <http://www.solucionpolitica.net/juan-rulfo-me-empujo-a-escribir-dice-luiz-ruffato/>; último acesso em 09/03/2015.

_____. Ficção de Luiz Ruffato permanece fiel à classe operária: entrevista [09 de dezembro de 2011c]. Entrevista concedida a Luciano Trigo. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/12/09/ficcao-de-luiz-ruffato-permanece-fiel-a-classe-operaria/>; último acesso em 11/02/2016.

_____. Entrevista concedida a Marco Peretti para o jornal *Il Manifesto* [09 de novembro de 2011d]. Disponível em: <https://autoreselivros.wordpress.com/2011/11/09/entrevista-com-luiz-ruffato-no-il-manifesto-da-italia/>; último acesso em 28/02/2016.

_____. Luiz Ruffato fala sobre polêmico discurso e rebate críticas: entrevista [13 de outubro de 2013]. Entrevista concedida a Ana Clara Brant; Disponível em: http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/10/13/noticia_arte_e_livros,147370/entrevista-luiz-ruffato-fala-sobre-polemico-discurso-e-rebate-criticas.shtml; último acesso em 09/03/2015.

_____. Eu me dei como tarefa tentar representar a camada social baixa na literatura: entrevista [20 de dezembro de 2013b]. Disponível em: <http://livreopinioao.com/2013/12/20/luiz-ruffato-eu-me-dei-como-tarefa-tentar-representar-a-camada-social-baixa-na-literatura-brasileira/>; último acesso em 01/06/2015.

_____. Discurso de abertura da Feira do Livro de Frankfurt. *O Estado de São Paulo*, 08 de outubro de 2013c. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>; último acesso em 18/03/2015.

_____. Literatura brasileira não fala dos trabalhadores: entrevista [11 de abril, 2014b]. Entrevista concedida a Mariana Desidério. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/28123>; último acesso em 02/07/2014.

_____. Trabalhadores dão vida aos livros de Luiz Ruffato: entrevista. Entrevista concedida a Vitor Nuzzi e Sônia Oddi [21 de abril de 2014c]. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/94/quando-escrever-e-compromisso-6099.html>; último acesso em 28/02/2016.

_____. Entrevista com Luiz Ruffato: entrevista. Entrevista concedida a Mirian Estides Delgado. *ALTER: Revista de Estudos Psicanalíticos*, Brasília, v. 31, n. 1, jun. 2014d, p. 77-87.

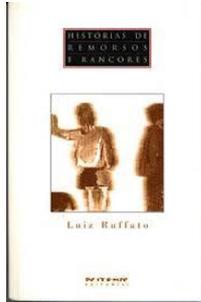
_____. O Brasil é um país extremamente machista: entrevista. Entrevista concedida a Christian Grönnagel e Doris Wieser. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea.*, n. 45, p. 383-395, Brasília, jan/jun, 2015.

_____. Literatura da (não diversidade): entrevista. Entrevista concedida a Nelson Júnior [17 de junho de 2015a]. Disponível em: <http://www.diariodosudoeste.com.br/vanilla/2015/06/literatura-da-nao-diversidade/1419098/>; último acesso em 20/02/2016.

_____. Literatura é compromisso: entrevista. Entrevista concedida a Daniel Mandur Thomaz [31 de março de 2015b]. Disponível em: <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/Luiz-Ruffato-Literatura-e-compromisso-/39/33164>; último acesso em 06/12/2015.

11 – Índice de imagens

11.1 – *Histórias de remorsos e rancores* (1998)



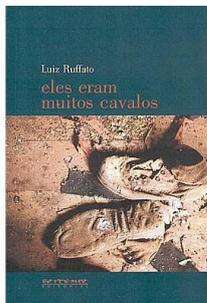
Capa de *Histórias de remorsos e rancores* (1998): Flávio Valverde Garotti.

11.2 – *(os sobreviventes)*

Capa de *(os sobreviventes)* (2000): Flávio Valverde Garotti.

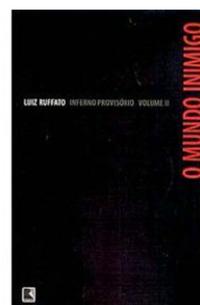


11.3 – *eles eram muitos cavalos* (2001)



Capa de *eles eram muitos cavalos* (2001): Antonio Kehl.

11.4 – *Inferno provisório* (2005-2011)



Capas dos volumes de *Inferno provisório*: Regina Ferraz.

