GISLEI MARTINS DE SOUZA OLIVEIRA

APORIAS DO TEMPO EM *INFERNO PROVISÓRIO*, DE LUIZ RUFFATO

ASSIS

2018

GISLEI MARTINS DE SOUZA OLIVEIRA

APORIAS DO TEMPO EM *INFERNO PROVISÓRIO*, DE LUIZ RUFFATO

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Benedito Antunes

Bolsista: CAPES/PDSE/2016

ASSIS

2018

Oliveira, Gislei Martins de Souza.
O48a Aporias do tempo em Inferno Provisório, de Luiz Ruffato / Gislei Martins de Souza Oliveira. - Assis : [s.n], 2018.
262 f.

Orientador: Benedito Antunes
Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.
Inclui bibliografia

1. INFERNO PROVISÓRIO. 2. Luiz Ruffato. 3. Alegorias temporais. I. Sobrenome, Nome. II. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Tecnologia. III. Título.

CDU 82.09

Ficha catalográfica elaborada por Joseanne Marques Ferreira CRB - 3077

GISLEI MARTINS DE SOUZA OLIVEIRA

APORIAS DO TEMPO EM "INFERNO PROVISÓRIO", DE LUIZ RUFFATO

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutora em LETRAS. (Área de Conhecimento: LITERATURA E VIDA SOCIAL)

Data da Aprovação: 22/01/2018

COMISSÃO EXAMINADORA

PRESIDENTE: PROF. DR. Benedito Antunes - UNESP/ASSIS

MEMBROS:PROFA. DRA. Madalena Aparecida Machado - UNEMAT/PONTES E LACERDA

PROFA. DRA. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite - UNESP/ARARAQUARA

PROF. DR. Alvaro Santos Simões Junior - UNESP/ASSIS

PROF. DR. Fabiano Rodrigo da Silva Santos - UNESP/ASSIS

DEDICATÓRIA

Ao Sonivaldo, porque o amor tem dessas particularidades.

Aos meus pais, Israel e Cristina, cujo amor, parafraseando João Guimarães Rosa, era de todo quilate.

Aos meus irmãos Geverson, Giseli e Geicielly.

Aos meus sobrinhos Nicolas, Thaline e Thandara.

AGRADECIMENTOS

A Deus, farol na escuridão.

Ao Professor Benedito Antunes, pela credibilidade e orientação.

Ao Professor Giorgio de Marchis, pela contribuição dada à minha pesquisa durante a bolsa-sanduíche na *Universitá degli Studi Roma Tre*.

Ao escritor Luiz Ruffato, pela gentileza e solicitude em me atender.

Às primas, Valéria e Maria Oliveira, pelo acolhimento em Assis/SP.

À Cristina Mascarenhas e Maicon Dias, por me ajudarem na revisão da tese.

À Larissa Ferrão e Isabela Ortega, pela amizade e apoio quando cheguei a Assis/SP para o início do meu doutoramento.

À Thais Passalacqua, pelo companheirismo em Roma.

À CAPES, que me concedeu a bolsa de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE – Edital 19/2016 pelo processo 88881.132526/2016-01.

Ao Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT), pela concessão do afastamento que me possibilitou realizar o sonho de fazer Doutorado.

OLIVEIRA, Gislei Martins de Souza. **Aporias do tempo em *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato**. 2018. 250 f. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

RESUMO

O trabalho propõe o estudo da coletânea de narrativas intitulada *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato, com o objetivo de investigar o modo pelo qual as personagens encenam a coexistência de temporalidades dissonantes entre si em um presente repleto de contradições socioculturais. A série ruffatiana é composta de cinco obras, que se apresentam da seguinte forma: *Mamma, son tanto felice* (2005a)*, O mundo inimigo* (2005b), *Vista parcial da noite* (2011a), *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingos sem Deus* (2011b). Em vez de seguir a ordem cronológica ficcional, a abordagem considera que *Inferno Provisório* interpenetra o tempo em três sentidos distintos: na subjetivação das personagens, na estrutura narrativa e, ainda, em alegorias temporais que sugerem a transição das personagens entre as obras, cujo processo é denominado como efeito de *hiperlink*. A circulação das personagens ocorre também a partir do movimento de (i)migração, que tem início na Itália em direção à região da Zona da Mata, em Minas Gerais, e se estende aos demais Estados brasileiros, principalmente às grandes metrópoles do País. O percurso feito pelas personagens, na tentativa de garantir a subsistência, culmina na produção de uma imagem infernal da cidade de São Paulo, tendo em vista o inevitável afastamento e negação da origem. Para esse enfoque, fundamenta-se na premissa de Santo Agostinho, revisitada por autores como Frederic Jameson (1985), Gilles Deleuze (2003), Paul Ricoeur (1994; 2012; 1997), dentre outros, de que o tempo seria uma distensão da subjetividade capaz, portanto, de engendrar a arte da narração. Além disso, Zygmunt Bauman (1999) relaciona alguns fatores que contribuíram para o aumento da mobilidade no mundo contemporâneo, a saber: a internacionalização do capital, o aumento no circuito informacional e, acima de tudo, o acesso aos bens de consumo. Com a abolição das fronteiras territoriais, o homem se torna cada vez mais propenso à construção de novos significados e, consequentemente, ao fluxo temporal da subjetividade. Busca-se, assim, atualizar os conhecimentos produzidos sobre a materialização do tempo nas narrativas de Luiz Ruffato, as quais estão circunscritas, por uma grande parcela da crítica, ao viés de pesquisa dos espaços urbanos. Com isso, é ratificada a tese de que *Inferno Provisório* retoma o passado na tentativa de configurar a condição do homem contemporâneo, que está sempre submetido à revelia das transformações temporais.

PALAVRAS-CHAVE: *Inferno Provisório*. Luiz Ruffato. Alegorias temporais. Subjetividade contemporânea. Processos migratórios.

OLIVEIRA, Gislei Martins de Souza. **Aporie del tempo in *Inferno Provisório*, di Luiz Ruffato**. 2018. 250 f. Tesi (Dottorato in Lettere). – Università Statale di San Paolo (UNESP), Facoltà di Scienze e Lettere, Assis, 2018.

RIASSUNTO

Il lavoro propone lo studio della raccolta di narrative intitolata *Inferno Provisório,* di Luiz Ruffato, con lo scopo di investigare il modo in cui i personaggi mettono in scena la coesistenza di temporalità dissonanti tra di loro in un presente ripieno di contraddizioni socioculturali. La serie rufatiana è costituita da cinque opere, che si presentano della seguenti forma: *Mamma, son tanto felice* (2005a), *O mundo inimigo* (2005b), *Vista parcial da noite* (2011a), *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingos sem Deus* (2011b). Invece di seguire l'ordine cronologico fittizio, l'approccio ritiene che *Inferno Provisório* lega in lui stesso il tempo in tre sensi diversi: nella soggettività dei personaggi, nella struttura narrativa e inoltre in allegorie temporali che suggeriscono la transizione dei personaggi tra le opere, il cui processo è denominato effetto *hiperlink.* La circolazione dei personaggi si verifica anche a partire dal movimento di (i)mmigrazione, che inizia in Italia verso la regione della Zona da Mata, a Minas Gerais, e si estende agli altri stati brasiliani, soprattutto alle grandi metropoli del Paesi. Il percorso fatto dai personaggi, nel tentativo di assicurare la sussistenza, culmina nella produzione di un'immagine infernale della città di São Paulo, ai fini dell'inevitabile allontanamento e negazione dell'origine. Per questo approccio, si fonda nella premessa di Santo Agostino, riveduta per autori come Frederic Jameson (1985), Gilles Deleuze (2003), Paul Ricoeur (1994; 2012; 1997), tra gli altri, di che il tempo sarebbe una distensione della soggettività capace, quindi, di produrre l'arte della narrazione. Inoltre, Zygmunt Bauman (1999) mette in relazione alcuini fattori che hanno contribuito per l'aumento della mobilità nel mondo contemporaneo, vale a dire: l'intenazionalizzazione del capitale, l'aumento nel circuito d'informazione e, soprattutto, l'acesso ai beni di consumo. Con l'eliminazione delle frontiere territoriali, l'uomo si diventa ogni volta più incline alla costruzione di nuovi significati e, pertanto, al flusso temporale della soggettività. Si ricerca, così, aggiornare le conoscenze prodotte sulla materializzazione del tempo nelle narrative di Luiz Ruffato, che sono circonscritte, per una grande parte della critica, invece l'indagine dei spazi urbani. Con questo, viene ratificada la tesi di che *Inferno Provisório* riprende il passato nel tentativo di plasmare la condizione dell'uomo contemporaneo che è sempre sottoposto in absentia delle trasformazioni temporali.

PAROLE CHIAVE: *Inferno Provisório.* Luiz Ruffato. Soggettività contemporanea. Allegorie temporale.Processi migratori.

OLIVEIRA, Gislei Martins de Souza. **Puzzlement of time in *Inferno Provisório*, by Luiz Ruffato**. 2018. 250 f. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

ABSTRACT

The work proposes the study of the collection of narratives entitled *Inferno Provisório*, by Luiz Ruffato, with the objective of investigating the way in which the characters bring the coexistence of dissonant temporalities among themselves in a present full of sociocultural contradictions. The ruffatiana series consists of five books, it is presented as follows: *Mamma, son tanto felice* (2005a)*, O mundo inimigo* (2005b), *Vista parcial da noite* (2011a), *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingos sem Deus* (2011b). Instead of following the fictional chronological order, the study considers that Inferno Provisório interpenetrates the time in three distinct senses: in the subjectivation of the characters, in the narrative structure and in temporal allegories that suggest the transition of the personages between the books, whose process is called a *hyperlink* effect. The movement of the characters happens with the movement of (i)migration, which begins in Italy to the region of Zona da Mata, in Minas Gerais, and extends to the other Brazilian states, mainly to large metropolis of the country. The path taken by the characters to maintain subsistence, culminates in the production of an infernal image of the city of São Paulo, in view of the inevitable distance and denial of origin. For the focus, it is based on the idea of St. Augustine, revisited by authors such as Frederic Jameson (1985), Gilles Deleuze (2003), Paul Ricoeur (1994, 2012, 1997), among others, that time would be a distension of the subjectivity that, therefore, produces the art of narration. In addition, Zygmunt Bauman (1999) lists some factors that contributed to the increase of mobility in the contemporary world: the internationalization of capital, the increase in the information circuit and, above all, access to consumer products. With the abolition of territorial boundaries, the man produces new meanings and, consequently, he changes the temporal flow of subjectivity. The work seeks to update the knowledge about the materialization of time in the narratives of Luiz Ruffato, which are circumscribed, by a large part of the critic, the perspective of research of urban spaces. Thus, *Inferno Provisório* returns to the past to configure the condition of the contemporary man always submitted to the temporal transformations.

KEY WORDS: *Inferno Provisório*. Luiz Ruffato. Allegories of time. Contemporary subjectivity. Migratory processes.

O Tempo na lamparina
queimava devagar, projetando
sombras, lembras?, perrengues
na parede. Ausente, agora,
não mais as vejo. Responde:
e tu? Tu as distingues? (RUFFATO, 2002).

[...] pairava uma atmosfera de genocídio e maresia que suprimia pesadamente o tempo e comprimia as almas em teto-baixo [...]. (MIRISOLA, 2005).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

1 Luiz Ruffato e a literatura brasileira contemporânea 18

1.1*Selfie*: Luiz Ruffato e as redes sociais 18

1.2 *Making of*: cenas de Luiz Ruffato e a profissionalização do escritor contemporâneo 26

1.3 *Inferno Provisório* no cenário da produção literária pós-moderna brasileira 48

2 Tempo e mobilidade 73

2.1 (I)migrações: o não-lugar do sujeito na roda do tempo 73

2.2 *"Mas... ainda não temerei profanar o leito de minha mãe"*: origens e silêncio 93

2.3 *O bom filho à casa torna*: o tempo de retorno 114

3 Tempo e utopia 131

3.1 Peregrinar ou estar fora do tempo? 131

3.2 Entre o provisório e a eternidade: projeções utópicas da metrópole 149

3.3 *Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa*: o purgatório é logo ali, em São Paulo 166

4 Tempo e identidade 183

4.1 O homem: uma máquina no tempo 183

4.2 O tempo no corpo 198

4.3 A temporalidade entre o público e o privado 220

CONSIDERAÇÕES FINAIS 233

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 237

ANEXOS 255

INTRODUÇÃO

> *Esse negócio do tempo é complicado, me pega por todos os lados. Pouco a pouco começo a me dar conta de que o tempo não é como uma sacola que você vai enchendo. O que estou querendo dizer é que mesmo que você modifique o que está dentro, na sacola só cabe uma determinada quantidade, nada mais*. (CORTÁZAR, 2015, p. 50).

O projeto estético de Luiz Ruffato representa um marco na história da literatura brasileira pelo fato de abordar uma classe média baixa trabalhadora que, nas palavras do próprio autor, não havia sido devidamente tematizada, até então, pelos escritores do nosso país[1]. De certo modo, as obras de Ruffato formulam uma linguagem voltada para as contingências da vida do trabalhador, cada vez mais, coagido por um cotidiano norteado pelos meios de produção. O resultado disso é a projeção de personagens que buscam se encaixar nos parâmetros impostos pela sociedade de consumo, mas acabam sendo frustradas diante da impossibilidade de serem aceitas por um sistema que, ininterruptamente, as excluem. Desde *eles eram muitos cavalos* ([2001] 2005), o livro mais consagrado pela crítica literária, observamos como a escrita ruffatiana encena as descontinuidades temporais com que as personagens se debatem à procura do reconhecimento social. Chamou-nos a atenção o fato de o escritor mineiro, na obra mencionada acima, construir uma imagem de São Paulo alinhada à condição existencial daqueles habitantes anônimos, que sofriam com a deriva temporal trazida por sua trajetória de (i)migração.

Ao entrarmos nas paragens infernais configuradas por Luiz Ruffato na série *Inferno Provisório*, foi possível vislumbrar um retrato bastante alegórico do nosso país, no qual a tópica da mobilidade se constitui como fulcro do tempo presente. Decidimos, então, percorrer os livros que compunham a pentalogia ruffatiana – *Mamma, son tanto felice* (2005a)*, O mundo inimigo* (2005b), *Vista parcial da noite* (2006), *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingos sem Deus* (2011) –, procurando compreender de que modo a figuração das experiências do homem contemporâneo trazia a ruptura do tempo ficcional[2]. Com o intuito de atualizar os

[1] A entrevista concedida por Luiz Ruffato está disponível nos anexos do nosso trabalho.

[2] Em 04 de novembro de 2016, Ruffato lançou uma edição econômica de *Inferno Provisório*, integrando todas os volumes que compõe a série e, ainda, reorganizando as narrativas em ordem cronológica. Mesmo com essa tentativa diacrônica, observamos a impossibilidade de ordenar a

conhecimentos produzidos sobre as narrativas de *Inferno Provisório*, defendemos a ideia de que o conteúdo referente ao trânsito de figuras migrantes estabelece fortes relações com a estrutura da série que materializa, por meio de seus diversos planos temporais, o processo desenfreado de industrialização ocorrido no Brasil a partir de 1950. A proposta de escrever sobre a trajetória de (i)migração do povo italiano para o interior do nosso país e, em sequência, aos grandes conglomerados urbanos, que estavam se formando, é esclarecida da seguinte forma pelo autor mineiro:

> O imigrante, a qualquer tempo, carrega consigo a sensação de não pertencimento, fazendo com que a sua história pessoal tenha que ser continuamente refundada. Partir não é só desprender-se de uma paisagem, de uma cultura. Partir é principalmente abandonar os ossos dos antepassados, imersos na solidão silenciosa dos cemitérios. E os ossos são aquilo que nos enraízam numa história comum, feita de dor e luta, de alegrias e memórias. Rompido esse lastro, perambulamos sem saber quem somos. E se não temos autoconsciência, se permanecemos imersos na inautenticidade, não reconhecemos o estatuto do outro, do diferente de nós. E perdido esse reconhecimento, instaura-se a barbárie. A Arte serve para iluminar caminhos: e se ela modifica o indivíduo, ela é capaz de modificar o mundo. Para isso, portanto, escrevo. (RUFFATO, 2011d, p. 5-6).

Ao lermos *Inferno Provisório*, deparamo-nos com a perda de certa ordenação temporal que impede as personagens de encontrar referências que as mantenham arraigadas a uma certeza sobre o seu lugar no mundo. Temos, com isso, a procura incessante pela identidade que acaba por ser inatingível, pois as personagens parecem se deparar com o vazio e a falta de sentido diante da volubilidade temporal a que estão submetidas na cidade grande. A recorrência ao mito do inferno consistiu em uma estratégia encontrada por Luiz Ruffato como tentativa de intercalar as imagens do caos, que compõem nosso tempo presente, com a coexistência de tempos distintos que, além de fazer parte da subjetividade das personagens, ainda integra a forma narrativa em seu conjunto.

Percebemos que cada personagem busca resolver seus conflitos tentando se alinhar ao novo contexto imposto pela sociedade. Entretanto, o otimismo no progresso mostra o abismo entre um real que se choca, a todo instante, com a subjetividade de indivíduos que se sentem perplexos por não estarem coniventes a

---

temporalidade, já que pela própria configuração dos reveses da memória a sincronia das narrativas é mantida. Conservamos nosso foco de estudo na primeira versão de *Inferno Provisório*, pois já havíamos dado início a escrita da tese.

um padrão de vida e trabalho, cujo princípio fundamental é o de exaurir suas forças vitais. De acordo com Mike Featherstone (1995), a vida moderna e o consumo são manipulados pela ideologia de formação de uma sociedade de massas. Na expressão do teórico, seria uma estratégia empregada para difundir um modo de vida considerado mais legítimo por meio da publicidade da cultura de consumo, a qual capacitaria o sujeito a se aperfeiçoar e exprimir melhor.

Embasados em Italo Moriconi (2004) situamos a literatura brasileira pós-moderna a partir da produção ficcional e poética das gerações 70 e 90 até a atualidade. Ao definir o que viria a ser o moderno e o pós-moderno, o autor propõe:

> Um exemplo: as expressões “pós-moderno” e “pós-modernista” não são rigorosamente sinônimas, embora estritamente relacionadas. Pós-moderno diz respeito ao contexto cultural globalizado pop-midiático. Já pós-modernismo é termo de periodização artística e literária. É o que vem depois do modernismo. Entre pós-modernismo e modernismo, as relações são complexas, de continuidade e descontinuidade, permanência e deslocamento. O modernismo é uma totalidade histórica. O pós-modernismo, um conjunto aberto de traços heterogêneos. (MORICONI, 2004, p. 1).

Dessa acepção, supomos que a literatura de Luiz Ruffato encena a heterogeneidade presente no mundo pós-moderno no momento em que houve o ingresso da população pobre e trabalhadora brasileira na cultura globalizada. Enquanto isso, Linda Hutcheon (1991) procura salientar a importância da problematização da história/PASSADO pelo pós-modernismo. A autora afiança que a pós-modernidade em arte propõe que “[...] as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica.” (HUTCHEON, 1991, p. 15).

Tal suporte de ideias fez-nos compreender o motivo pelo qual a série *Inferno Provisório* tem sua materialidade permeada pelos saltos e retrocessos de uma sociedade agrária que, em um estalar de dedos, desejava ser pós-industrial. A dispersão da estrutura romanesca na pentalogia ruffatiana desafia o efeito de unidade, própria do gênero literário em questão, como também evidencia a descentralização temporal do mundo contemporâneo. Para concretizar o projeto de incorporar os conflitos relacionados às mudanças do perfil socioeconômico brasileiro foi necessário, segundo Ruffato:

> [...] problematizar também o conceito de romance – como acompanhar a vertigem transformadora dos últimos cinquenta anos sem colocar em xeque a própria estrutura da narrativa? Assim, cada volume é composto de várias “histórias”, unidades compreensíveis se lidas separadamente, mas funcionalmente interligadas, pois que se desdobram e se explicam e se espraiam umas nas outras. Personagens secundárias, aqui, tornam-se protagonistas ali; personagens apenas vislumbradas, ali, mais à frente se concretizam. E a linguagem acompanha essa turbulência – não a composição, mas a decomposição. (RUFFATO, 2010b, p. 387).

Denominamos este recurso como efeito de *hiperlink* que se projeta na circulação/deslizamento das personagens entre as narrativas, o que mostra como a série tensiona os modos de representação propostos na tradição literária do nosso país. Logo, foi inevitável fazermos o diálogo com a *Divina Comédia* (1998), escrita entre 1304 a 1321 por Dante Alighieri, quando percebemos a relação do último círculo do Inferno dantesco com a imagem da cidade de São Paulo, consolidada na perspectiva das personagens durante a saga ruffatiana, como local de purgação dos erros cometidos por aqueles que só queriam garantir a subsistência, mas tiveram que abandonar suas origens.

Para chegar a esses pressupostos foi imprescindível fazermos um percurso teórico-analítico que abarcou desde a concepção agostiniana de tempo até autores como Frederic Jameson (1985), Gilles Deleuze (2003), Paul Ricoeur (1994; 2012; 1997), dentre outros. Esses estudiosos nos permitiram traçar o modo pelo qual o imaginário do inferno em Luiz Ruffato projetava as contradições experimentadas pelo homem contemporâneo em um tempo esfacelado, porque composto pela simultaneidade de planos históricos que se projeta na própria condição agônica da forma narrativa. Nossa abordagem, neste caso, considerou que *Inferno Provisório* interpenetra o tempo em três sentidos distintos: na subjetivação das personagens, na estrutura narrativa e, ainda, em alegorias temporais que sugerem a transição das personagens entre as obras.

Fizemos um esquema de estudo que, incialmente, traçou a identidade autoral de Luiz Ruffato em suas diversas participações no novo cenário da literatura brasileira contemporânea, como também na performance empreendida no sistema midiático a fim de difundir o conhecimento de sua produção. Ainda, situamos a série *Inferno Provisório* no contexto do projeto literário elaborado pelo autor e que revela uma inovação quanto à estrutura romanesca na contemporaneidade. A leitura de

autores como Tânia Pellegrini (1999), Ana Cláudia Viegas (2007) e Beatriz Resende (2008) foi pertinente para entendermos que o escritor contemporâneo, um exemplo seria o próprio Luiz Ruffato, precisa recorrer a diversas estratégias de comunicação com o público-leitor a fim de promover sua identidade na dinâmica do mercado de bens culturais brasileiro. Elencamos, ainda, alguns dos desafios encontrados pelos escritores atuais no que tange à profissionalização em um circuito sociocultural permeado pelos meios de comunicação de massa. Com esse percurso, chegamos ao ponto de discutir sobre o lugar de *Inferno Provisório* no contexto da produção literária pós-moderna. Para tanto, delineamos os caracteres que revelam como a série vincula forma e conteúdo na tentativa de problematizar as aporias temporais que definem a consciência contemporânea. As considerações de Frederic Jameson (2002) realçaram nosso entendimento de que o tempo constitui o traço básico do debate pós-moderno ao mostrar como os sujeitos estão à deriva nas novas conexões com um mundo onde não mais existem limites ou fronteiras.

No próximo capítulo, desenhamos as relações entre mobilidade, trabalho e os planos temporais configurados na pentalogia do autor mineiro. Em primeiro lugar, tratamos do tempo com base em perspectivas literárias, filosóficas e culturais. Mesmo tendo certas diferenças conceituais, os autores escolhidos para fundamentar a ideia de tempo acreditam nas relações desta com a subjetividade e, consequentemente, com a arte de narrar. Dessa maneira, conseguimos perceber de que modo a série *Inferno Provisório* reconfigura o tempo tanto como recurso estético, quanto como tópica referente aos deslocamentos realizados pela população trabalhadora para as grandes metrópoles brasileiras. Temos o perfilar de personagens que migram da Itália para o interior de Minas Gerais, mas o choque sociocultural acaba sendo tão profundo que as leva à negação, ou mesmo esquecimento, da origem. Assim, vamos desvencilhando a face bárbara e obsoleta do processo migratório realizado pela busca de manter a subsistência. Observamos também como as personagens da série ruffatiana, embora optem pela mobilidade, desejam fazer o retorno a suas raízes, experimentando a sensação de ter um lugar em que possam reconhecer a si mesmo.

Já no terceiro, elucidamos as construções utópicas feitas pelas personagens quanto às metrópoles brasileiras, as afinidades entre a saga ruffatiana e a comédia dantesca, como também a configuração infernal da cidade de São Paulo. Com o estudo proposto por Leila Lehnen (2007), ampliamos nossa percepção de que a

série de Luiz Ruffato constrói a imagem do surgimento de uma cidade não-oficial formada pelo contingente de trabalhadores que se deslocam com a finalidade de ter melhores condições de vida, mas terminam à margem das políticas de zoneamento urbano. Aqueles que têm em vista a migração são seduzidos pelo discurso de que nas grandes cidades é possível enriquecer, o que vai sendo desconstruído quando se deparam com as intempéries da vida urbana. Em contraponto ao imaginário utópico e conforme o trânsito das personagens no conjunto da pentalogia, vemos surgir as alegorias infernais que trazem a representação das metrópoles do nosso país e, principalmente, da capital paulistana.

Por fim, ainda desenvolvemos uma discussão a respeito das relações da subjetividade com o tempo atual e que mostram como o controle exercido sobre o indivíduo fá-lo alcançar o devir-máquina. Sob as insígnias da produção capitalista, as personagens de *Inferno Provisório* querem vencer as barreiras temporais para serem reconhecidas por sua força de trabalho. Até mesmo os corpos são invadidos e violentados pelos mecanismos de individuação social que apenas promovem a perda do sentido da vida, a saber, a capacidade humana de construir experiências. Em Gilles Lipovetsky (2005), conseguimos delinear de que forma a sociedade pós-industrial realiza o processo de coerção por meio de um discurso sedutor que faz o sujeito acreditar que suas escolhas são livres. Com isso, chegamos também a considerar as intersecções entre o privado e o público na vida das personagens que sempre têm suas ações cerceadas pelo meio social do qual fazem parte.

Nosso roteiro de trabalho fez-nos perceber o quanto a trajetória de cada personagem em *Inferno Provisório* representa a ruptura com quaisquer fronteiras impostas pelo social e seu turbilhão de informações, que afastam a possibilidade de se ter acesso ao conhecimento de si. Sentindo-se deslocado, o sujeito tem como única opção transitar pelo mundo procurando um lugar capaz de lhe proporcionar refúgio e segurança, mesmo provisórios, como indica a adjetivação do inferno no título da série. Resulta, assim, que as figuras migrantes nada fazem além de circularem e/ou deslizarem de uma narrativa a outra, criando uma verdadeira rede ficcional em que os fios, em vez de mostrarem uma linha de fuga, se embaraçam cada vez mais. Todo o movimento delineado pela pentalogia mostra, portanto, as transformações ocorridas na história da sociedade brasileira com a entrada para um universo pós-moderno.

CAPÍTULO I

LUIZ RUFFATO E A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

1.1 Selfies: Luiz Ruffato e as redes sociais

> *O homem está sujeito a duas fraquezas inerentes à sua existência, que a caracterizam. Por toda parte cumpre* que ele reze*, por toda parte cumpre* que ele ame*, eis a base de todos os romances: fê-lo para pintar os seres a quem* implorava*, fê-lo para celebrar aqueles a quem* amava. (SADE, 2001, p. 30-31).

Com as relações interpessoais sendo cada vez mais norteadas pelo universo *high tech*, em que, para usarmos a expressão de Walter Benjamin (1994), predomina a reprodução das informações por meio dos sistemas de comunicação em massa, deparamo-nos com um vocábulo que rege a vida contemporânea, a saber, a palavra “busca” que passa a adquirir o *status* de substantivo. Quando resolvemos discutir a respeito da produção literária de Luiz Ruffato, logo nos vem a necessidade de fazer uma “busca” no *google*, que precisa ser restringida pelas aspas, caso contrário ficaremos ilhados no emaranhado de *links* e páginas às quais poderemos ser redirecionados. O site de pesquisa ora referido apresenta-nos um número aproximado de cento e vinte e três mil resultados, mas a possibilidade de esse número aumentar deve ser levada em consideração no momento em que a banca estiver fazendo a arguição do nosso trabalho de doutoramento. Somente no *link* “notícias”, vinculado ao *google*, são mais de mil e oitocentos resultados, sem contar o *scholar google* que apresenta o equivalente a oitocentos e nove trabalhos acadêmicos que, se não verticalizam a literatura de Luiz Ruffato, no mínimo fazem menção a ele.

Chama-nos a atenção o fato de que Ruffato tem uma participação ativa nos meios digitais, pois localizamos páginas nas quais o autor publica crônicas como na *website* brasileira do periódico espanhol *El país: el periódico global*. O escritor faz

publicações mensais neste sítio desde novembro de 2013 e, ainda, salientamos que uma parcela destas crônicas foram compiladas em livro intitulado *Minha primeira vez*, lançado em 2014 pela "Arquipélago Editorial"[3]. Registramos também a atuação efetiva de Luiz Ruffato como *blogueiro* nas seguintes páginas: "Antologia pessoal da poesia brasileira – os melhores poemas da literatura brasileira, por Luiz Ruffato" e "Lendo os clássicos – por Luiz Ruffato". No primeiro, encontramos postagens que têm como marco o mês de outubro de 2015 e traçam um perfil intimista da trajetória, por sinal bastante diversificada, de leituras poéticas feitas pelo escritor. Nele, além de citar poemas famosos da literatura brasileira, Ruffato expõe uma imagem de cada uma das personalidades mencionadas e faz uma pequena biografia que exibe a genealogia e as principais obras[4]. Já em "Lendo os clássicos – por Luiz Ruffato", o autor faz uma singela resenha, por assim dizer, de livros que vão desde os clássicos com repercussão universal até os de cunho nacional. Aqui, Ruffato esboça um quadro bastante peculiar de obras que ele avalia ser de relevância para quem deseja ampliar seu repertório de leitura literária.

Na sessão intitulada "Entre aspas" o leitor tem uma dimensão dos principais aforismos selecionados pelo *blogueiro* de cada obra lida e avaliada e que poderá provocar admiração servindo como suporte para uma futura leitura. O autor abre espaço para uma avaliação mais qualitativa dos livros citados que podem receber uma das seguintes referências: obra-prima, muito bom, bom, não gosto. Com este *blog*, Rufatto revela sua posição no cenário da crítica brasileira fazendo com que o leitor tenha acesso a seu modo de refletir acerca da literatura. Assim, o escritor sugere que os critérios que definem a literariedade de um texto deixam de ser aqueles determinados por certa ideologia para se constituírem à luz das distintas formas pelas quais os sujeitos estabelecem relações com a escrita/leitura das obras.

---

[3] Esta editora, sediada em Porto Alegre (RS), foi criada em 2006 com foco no lançamento de obras cujos temas combinem jornalismo e literatura. Deste fato, entendemos o motivo pelo qual Luiz Ruffato consegue desenvolver temas que relacionam a vida cotidiana atual com aquilo que Davi Arrigucci Júnior (1987) denomina como "a espessura de texto literário". Isso porque os fatos elaborados por Ruffato nas crônicas demonstram um compromisso com o trabalho estético de projetar a realidade brasileira "[...] tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história." (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 53).

[4] Ruffato ainda traz à tona nomes da literatura brasileira, sendo exemplo o escritor Donizete Galvão (1955-2014) que se trata de um dos primeiros a serem citados neste blog. O autor dedica uma crônica em fevereiro de 2014, de título homônimo à obra *O homem inacabado*, publicada em *El país* com vistas a fazer uma homenagem fúnebre ao escritor Donizete Galvão. Tal crônica também integra a coletânea *Minha primeira vez*, de Luiz Ruffato.

Para Terry Eagleton (1983), inexiste uma essência que seja capaz de classificar se um texto pertence ou não ao rol dos grandes clássicos, na medida em que a imposição de juízos de valor foi instituída ao longo de uma tradição formalista que consistiu em definir o que era literatura com base na aplicação de conceitos oriundos da linguística[5]. Tal assertiva faz-nos ver que a criação de um *blog* com vistas a comentar livros tidos como clássicos por meio de um critério de valor pessoal demonstra que o pensamento de Ruffato alinha-se ao argumento segundo o qual "Todas as obras literárias, em outras palavras, são 'reescritas', mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem." (EAGLETON, 1983, p. 13). Esta estratégia além de fazer o leitor participar do inventário ficcional em debate, ainda pode ser vista como um mecanismo capaz de fisgar outros possíveis leitores.

As redes sociais, portanto, são utilizadas por Ruffato como uma tentativa de aproximação que funciona, nos termos do Marquês de Sade (2001), no objetivo de escrever ao gosto do público. Isso porque, possibilitando a abertura para o diálogo do leitor com o processo de escrita literária, Ruffato cria um efeito de interatividade para sua produção por meio das ferramentas do mundo digital. Em um dos poucos estudos do Marquês de Sade, que revelam sua veia crítica de homem de letras, encontramos um esboço do modo pelo qual ele pensava os alicerces para que o bom romancista alcançasse a fruição de suas obras pelo público. Uma das questões levantadas por Sade (2001) a respeito dos recursos com que o escritor apraz o público se refere à necessidade de cativar a alma do leitor e, para tanto, o crítico discorre sobre uma série de romances que vai desde a Antiguidade, com os primeiros registros de Aristeides de Míletos, até Richardson e Fielding. Sade sempre leva em conta a importância da percepção do leitor e, assim, procura manifestar quais atributos deixam os "romances cheios de gosto e agradáveis ficções" e os que fazem com que as obras sejam "longas e tediosas" aos olhos do público.

A interlocução em quase tempo real com o leitor, possibilitada pelas redes sociais, indica que Luiz Ruffato atualiza a sua posição de escritor no cenário nacional na medida em que procura perpetuar seu próprio imaginário com a postagem de mensagens diárias, produzindo um efeito de presentificação.

[5] O crítico assevera que a definição dos critérios que instituem a literariedade de um texto geralmente apresentam uma preocupação "[...] com as estruturas da linguagem e não com o que ela de fato poderia dizer, os formalistas passaram ao largo da análise do 'conteúdo' literário (instância em que sempre existe a tendência de se recorrer à psicologia ou à sociologia) e dedicaram-se ao estudo da forma literária." (EAGLETON, 1983, p. 4).

Ininterruptamente presente na memória de um leitor que participa do caminho percorrido pelo escritor, a imagem construída por Ruffato nas redes sociais afasta qualquer possibilidade de esquecimento, marcando assim sua existência na história do público. Quanto a isso, a pesquisa de Denise Schittine (2004) amplia nosso argumento ao avaliar a função dos *blogs* como diários virtuais que ligam uma diversidade de indivíduos com determinadas afinidades pessoais. Para a autora, os *blogs* deixaram de lado o papel de diário pessoal para exercer uma série de outras funções, como os dois *sites*, citados acima, que foram criados para que Ruffato compartilhasse seu percurso de escritor.

Em outro *blog*, já desativado e cuja criação diz respeito à produção do livro *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), Ruffato tentou iniciar um diário de bordo sobre o mês em que morou em Portugal, mas limitou-se a fazer apenas quatro postagens[6]. O escritor descreve algumas das experiências vividas neste país e que contribuíram para a escrita da obra acima referida. Apesar de notarmos vários comentários relacionados a suas quatro publicações, Ruffato pareceu não querer continuar sua empreitada, porque, segundo ele, não tinha habilidade para o ofício de diarista em meio digital. Com uma escrita mais rápida e informal nas postagens feitas neste *blog*, Luiz Ruffato consegue socializar seu tempo privado ao expor como o sujeito contemporâneo, que foi afastado do convívio social em virtude do individualismo da sociedade de consumo, pode ser reintegrado quando compartilha suas experiências no espaço virtual à moda dos antigos indivíduos sedentários que comungavam o sentido da vida nos círculos de conversas, como foi descrito por Walter Benjamin (1994).

Recorrendo a tais dispositivos da *web*, Ruffato consegue propagar sua imagem como escritor por meio da construção de uma memória virtual nas redes sociais. Mesmo demonstrando certo desconforto em relação ao uso de *blogs*, como sabemos, Ruffato lançou as outras duas páginas e até hoje as mantêm ativas com a finalidade, a nosso ver, de produzir um arquivo capaz de armazenar sua memória de homem letrado, mas que nunca perde de vista a fecunda interação com seu público que, por sua vez, construirá a memória coletiva deste escritor. Com isso, as

[6] A iniciativa, que teve como foco o deslocamento de uma seleção de escritores a fim de residirem durante um período em cidades de outros países e coletarem material para a composição do conjunto de romances que recebem o rótulo "Amores expressos", foi promovida de maneira inédita em nosso país e integrou um projeto feito pela Editora Companhia das Letras com o apoio de programas que financiam atividades culturais.

fronteiras, que separam a vida privada e a pública do autor em relação aos seus leitores, tornam-se elásticas e móveis, pois estes podem fazer comentários que influirão, ou não, nas obras dele. Quanto a isso, Schittine (2004) enfatiza o valor da memória no mundo hodierno e de que forma a escrita íntima constitui uma estratégia para mantê-la ativa:

> O diário íntimo na internet é um bom exemplo dessa nova maneira de arquivar. Como ele requer uma atualização frequente, é necessário que o diarista esteja adicionando novas informações a cada momento. Todos os comentários são, automaticamente, guardados na memória do computador e no hipertexto do blog. Não é certo que cada um desses comentários (ou *posts*) seja tão importante assim para a memória individual. Mas, como a memória artificial comporta uma enorme quantidade deles, o autor acaba guardando-os em arquivo. (SCHITTINE, 2004, p. 126).

Talvez seja por compreender essa conjuntura que Ruffato tenha continuado a construir outras *websites*, tendo em vista a necessidade de se comunicar com seus leitores. Outros visitantes desta página chegaram a publicar *links* que aumentam a possibilidade de produzir vínculos com outros *blogs*. Os *links* têm a vantagem de configurar, conforme Ana Cláudia Viegas (2007), uma escrita a diversas mãos que encena uma grande rede de interlocuções com comentários e relatos direcionados a outras páginas. A autora (2005) também discute como os escritores de literatura contemporânea empregam a *internet* como veículo de divulgação de suas obras e de inserção no mercado artístico-literário:

> Além de constituir-se como um campo de divulgação da literatura contemporânea, seja pelos *blogs*, seja pelos *sites* literários ou jornais e revistas *on-line*, no espaço virtual também se realizam trocas entre escritores e entre estes e seus leitores. Uns lêem os outros e fazem referências entre si. O caráter eminentemente interativo da *internet* dilui, inclusive, as fronteiras entre os papéis do autor e do leitor. (VIEGAS, 2005, p. 142).

A pesquisadora ainda assevera que os ambientes virtuais servem para que muitos escritores, à margem do mercado livresco, consigam atingir certo reconhecimento no circuito literário e possam migrar seus textos da tela para o

impresso por meio da publicação em grandes editoras. Exemplificamos este gesto com a menção feita inicialmente no que se refere à transposição das crônicas publicadas por Luiz Ruffato na página brasileira do jornal *El país* para o livro *Minha primeira vez* (2014). Viegas cita igualmente o exemplo do livro *Wunderblogs.com* que constitui uma reunião dos melhores *posts* publicados pelos blogueiros do portal de título homônimo. Encontramos no entendimento de Viegas uma comparação bastante significativa entre a geração atual de escritores com os jovens poetas da década de 1970 que participaram ativamente do cenário sócio-político mediante polêmicas divulgadas em revistas, do diálogo com as universidades, como também na produção e venda de seus livros. Pelo viés da ensaísta, ambos os grupos "[...] redefiniram a figura do autor, os valores da literatura, os espaços de circulação do livro, as relações com os leitores." (VIEGAS, 2005, p. 153).

Em outro momento, Viegas (2007) discorre a respeito do desejo que aflige o leitor contemporâneo de conhecer as experiências pessoais mediante a exposição pública da vida do escritor. Conforme denota a estudiosa, a exibição da intimidade no mundo atual funciona como um movimento de individuação que tende a fazer com que o escritor chegue ao auto-reconhecimento de sua obra. Ela ainda acrescenta que "O impacto da *internet* sobre o 'espaço biográfico' se faz sentir na abertura à existência virtual, às invenções de si, aos jogos identitários, propícios à fantasia da autocriação e ao desenvolvimento de redes inusitadas de interlocução e sociabilidade." (VIEGAS, 2007, p. 5). Averiguamos, portanto, que Luiz Ruffato, ao ingressar nos mecanismos digitais como forma de fazer sua obra interagir com o público, reconfigura a sua posição de intelectual no cenário da literatura brasileira e exibe a volubilidade de meios de comunicação dos quais o escritor contemporâneo precisa lançar mão para obter uma maior abrangência de sua literatura.

Por outro lado, Beatriz Resende (2008) denomina esse novo fenômeno acerca das inter-relações entre autor e público como um efeito de multiplicidade que se apresenta nos formatos, na linguagem e, acima de tudo, na mais atual forma de comunicação estabelecida com o leitor a partir do surgimento dos circuitos informatizados. Para ela, "[s]ão múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados." (RESENDE, 2008, p. 18). A autora pondera que o espaço da internet consiste no mais fácil e rápido dispositivo

oferecido àqueles que almejam publicar seus livros. Trata-se de uma maneira dinâmica de fazer o texto circular sem ônus ao autor e sem passar pelo crivo burocrático das editoras. Afora os *blogs*, Resende ainda garante que não se deve perder de vista a atuação de *sites* que assumem, com grande economia, o papel de revistas e suplementos literários. Na percepção de Resende, faz-se mister o estudo deste gesto de divulgação pela internet das práticas oriundas da atual produção literária em nosso país e acrescenta dois fatores que devem ser levados em consideração:

> 1. A crítica literária não pode mais ignorar o fenômeno, mesmo porque os próprios autores passam a exercer o papel de críticos, comentando uns aos outros. 2. As editoras tradicionais, aquelas que continuam produzindo livros em papel, descobrem que podem *pescar* na rede novos autores, perceber novas tendências, avaliar com facilidade novas práticas literárias e, ao mesmo tempo, verificar a repercussão que textos e autores têm junto a esse novo tipo de leitor, o que recebe de imediato, em casa, a qualquer momento, um produto literário similar ao que elas levam tanto tempo em preparar, imprimir, divulgar, lançar e vender. (RESENDE, 2008, p. 137).

Além do exemplo dado por Resende quanto à autora Clara Averbuck, que encontrou bastante repercussão para suas obras no âmbito da internet, e o caso, em estudo, de Luiz Ruffato que chega mesmo a publicar seus gostos e afeições literárias, localizamos outros escritores que fazem jus ao título de blogueiro, a saber, Marcelino Freire, Bernardo Carvalho, Adriana Lisboa, Sérgio Sant'anna, Daniel Galera, dentre outros. Tendo em vista a participação dos autores contemporâneos em *websites* com a função de *blog*, mencionamos também que o autor mineiro conserva um perfil *online* na rede social *facebook*, porém incumbe a administração da página a Helena Terra e Helena Ruffato, que fazem a divulgação de obras, palestras, vídeos, fotos e artigos, como também respondem as mensagens enviadas pelos seguidores do autor.

No tópico "Informações da página", presente na aludida rede social, encontramos uma biografia de Ruffato que dá ênfase a uma lista das obras publicadas pelo escritor, como também a menção das que foram traduzidas em outros países. Temos ainda uma descrição dos prêmios conquistados no decorrer de sua carreira e no álbum de fotos do autor encontramos imagens referentes a:

lançamentos de livros; capas de algumas obras como da edição cubana do livro *Domingos sem Deus* (2011b), cujo título chama os internautas a fazerem comentários; anúncios da participação de Ruffato em eventos estrangeiros; dentre outros. A montagem de um álbum com fotografias do escritor pode ser interpretado, seguindo a ideia de Viegas (2007, p. 5-6), como lugares de memória que "[...] ao mesmo tempo em que restituem a lembrança de modo imediato e fulgurante, solicitam, por seu caráter fragmentário, um trabalho de narração."

Já na "Linha do tempo" do *facebook* de Ruffato observamos as mais variadas publicações que compreendem, inclusive, a propaganda dos *blogs* criados pelo escritor. A sessão "Notas" apresenta o famoso e polêmico discurso feito por Ruffato na abertura da Feira de Frankfurt no ano de 2013, um poema intitulado "Todas as maçãs vinham da Argentina"[7] e, por fim, um inventário das teses e dissertações que tratam das obras do escritor. Utilizando os mecanismos dispostos pela *internet*, Luiz Ruffato redefine sua posição de escritor no que diz respeito ao modo pelo qual se relaciona com os seus leitores mais assíduos, como também com a publicidade de uma imagem de si que ampliará seu público ledor. Viegas (2007) enfatiza que antes mesmo de se constituírem como estratégia de vitrine da produção escrita tanto para editores quanto para o público em geral, as novas mídias têm papel crucial na definição de procedimentos atuais de autoficcionalização que colaboram para a formação da *persona* do autor:

> [...] as construções da figura autoral na atualidade também podem ser pensadas numa trama interdiscusiva tecida pelas diversas *performances* do escritor. O termo *performance* remete a uma concepção da linguagem não como representação, mas como ação criadora e transformadora, de modo que as diversas intervenções do escritor não estão sendo consideradas como expressões de uma interioridade ou de experiências pessoais, mas como narrativas que vão tecendo identidades sempre em processo. (VIEGAS, 2007, p. 5).

Desse modo, as relações entre o real e o fictício adquirem uma nova configuração na medida em que o autor passa a ser presença ativa no imaginário do público, com o qual pode estabelecer contato em apenas um *click*. Outro crítico que

[7] Trata-se de um poema inédito já que não está presente na única obra poética denominada *As máscaras singulares* publicada pelo escritor em 2002.

debate sobre a problemática das relações do escritor contemporâneo com as novas tecnologias de linguagem é Italo Moriconi (2006) que chega a elencar o surgimento de uma nova vida literária no bojo dos suportes digitais a partir dos quais "[...] foi possível tecer a incrível rede de solidariedade, cumplicidade e simpatia entre os escritores da nova geração, muitas vezes afastados uns dos outros por regiões inteiras, mas aproximados pelo tempo real da comunicação virtual." (MORICONI, 2006, p. 9). Em vista disso, Tânia Pellegrini (1999) acredita que os meios digitais não substituíram o contato do público com o livro impresso e que vale a pena o escritor contemporâneo investir nas estratégias de sedução de leitores. A autora traça o imperativo de que devemos fazer uma revisitação dos valores que permeiam a cultura escrita, tendo em vista que "[...] as novas técnicas vêm mudando não apenas o modo como produzimos literatura e arte, mas também o modo como as fruímos e, sobretudo, como as definimos." (PELLEGRINI, 1999, p. 15). Aquém de definir a literatura, afiança a ensaísta, a quantificação dos meios de comunicação também não vai diminuir os hábitos de leitura e, muito menos, a qualidade da produção literária brasileira.

Realçando o intercâmbio entre vida e obra, percebemos que a participação de Luiz Ruffato nas redes sociais manifesta a sua distância quanto àquela imagem aurática do escritor trancafiado em seu gabinete e longe dos seres mortais. Veremos, adiante, que, além do recurso às redes sociais e *blogs*, o escritor contemporâneo, no caso específico de Luiz Ruffato, precisa se ater a outros espaços midiáticos na tentativa de promover sua figura autoral, de maneira a fazer com que o público se identifique com a literatura produzida por ele e consiga projetar sua identidade na dinâmica do mercado de bens culturais brasileiro.

1.2 Making of: Luiz Ruffato e os desafios da profissionalização do escritor contemporâneo

> *No nível da sobredeterminação sistêmica, hegemonizada pelo circuito midiático, observamos que no mercado de celebridades o autor empírico é hoje personagem com direito a poltrona e copo d'água no estúdio de TV. A discussão da obra hoje é uma triangulação entre o autor protagonista do espaço público midiático*

> *(autor, ator: máscara), o texto de referência por ele escrito e o público em geral.* (MORICONI, 2006, p. 13).

Uma das questões levantadas por Luiz Ruffato no tão polêmico e famoso discurso proferido em Frankfurt, à época da abertura da Feira do Livro em 2013, alude à situação atual do escritor brasileiro: “O que significa ser escritor num país situado na periferia do mundo, um lugar onde o termo capitalismo selvagem definitivamente não é uma metáfora?”. Relacionada a esta dificuldade, o escritor brasileiro contemporâneo não deve perder de vista também que a maioria da população tem pouco acesso aos bens culturais, já que o valor do livro ainda está determinado por seu consumo pela alta cultura e, como tal, deve ter um preço equivalente àquilo que traz embutido em si. Apesar de muitas obras serem disponibilizadas na internet, de modo gratuito, falta ainda um ensino que promova a formação de leitores que leem literatura, pois eles estão cada vez mais escassos devido ao enredamento por outros dispositivos de linguagem.

Afora esses, existiram outros fatores que colaboraram para a ausência efetiva de leitores, como encontramos na investigação de Regina Zilberman (1984), para quem as transformações ocorridas nos primórdios do processo industrial brasileiro definiram a instrução generalizada das camadas urbanas, como também designaram o folhetim sentimental e o livro didático para nortear a formação de público ledor. Contudo, no dizer desta autora, ambos revelaram muito da ausência do teor literário propriamente dito. O estudo de Zilberman não está distante do que presenciamos hoje no cenário nacional, pois ao escritor contemporâneo ficam as seguintes opções:

> [...] submeter-se passivamente à demanda, oferecendo o produto certo que lhe pode garantir a autonomia financeira; ou buscar outro tipo de emancipação, a artística, em troca da instabilidade econômica (tal foi o caso paradigmático de Balzac), o risco de reconhecimento tardio (como previa Stendhal), a indiferença dos leitores, a necessidade de trabalhos suplementares. (ZILBERMAN, 1984, p. 14).

Sem muitos caminhos, o escritor contemporâneo ainda vai de encontro a cultura de massa, não apenas aquela produzida no Brasil, mas a que vem de além-mar e que compete com o produto nacional. Antonio Candido (1989) explica este fato mencionando que existe uma parcela de brasileiros fora do alcance da literatura erudita. Para ele, o processo de urbanização contribuiu para a passagem de uma tradição baseada na oralidade a uma etapa da cultura visual, sem ao menos chegar a ter contato com o universo das letras. O crítico é contundente: “Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores da literatura, como a concebemos aqui; mas atirar os alfabetizados, junto com os analfabetos, diretamente da fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada.” (CANDIDO, 1989, p. 143). Diante disso, o repertório de Anamaria Fadul (1984) apresenta a importância de não negligenciarmos as expressões oriundas da cultura de massa em virtude de que a compreensão da cultura na América Latina passa hoje, mais do que nunca, pelo entendimento de todos os valores arraigados nas distintas esferas sociais, a saber, o mundo rural e as classes populares urbanas.

Sem desprezar a cultura de massa, Ligia Averbuck (1984) assevera que o escritor, desconhecendo o melhor caminho entre as exigências estéticas de satisfação de sua consciência artística e a necessidade de reprodução massiva de sua obra, encena a “divisão esquizofrênica” em que se encontra o homem na sociedade contemporânea. E mais, nos primórdios da industrialização houve a exigência de se criar a escolaridade obrigatória e massificada das camadas urbanas, o que demandou o aumento no material de leitura. Ao lado dessas transformações, Averbuck inscreve o aparecimento de um “[...] outro tipo de tecnologia – a que confere acesso à leitura e desenvolve-se no espaço da escola, estimulada pela pedagogia ascendente.” (1984, p. 13). Na reflexão proposta pela autora, a literatura aparece ligada a dois aspectos pedagógicos: a que se volta ao lazer ou escapismo e aquela que se destina ao saber e à garantia de uma posição de prestígio na sociedade. A pesquisadora acrescenta que os veículos de comunicação de massa atendem aquilo que Victor Hugo denominou como o “desejo das multidões”, já que o artista por meio deles consegue propagar o conhecimento de sua literatura a uma quantidade maior de leitores/espectadores. O exemplo dado por ela diz respeito à telenovela que veicula uma mensagem visual, dispensando o texto impresso, porém

satisfaz o desejo de ficção de um público não atendido pelo livro ou mesmo que não tem acesso a ele.

Embasados em Tânia Pellegrini (1995), entendemos a necessidade de a cultura letrada não ser mais identificada apenas a uma camada da sociedade. A autora situa que, pela primeira vez na história, a partir da cultura de massa, a população passou a ter acesso a uma cultura mais democrática em comparação com o passado, em que a maioria das pessoas era quase analfabeta e a literatura era consumida somente pela alta elite. Pellegrini articula que "[o]s novos *mass media,* dessa maneira, ajudariam a reforçar as instituições e os processos democráticos." (1995, p. 77). A autora ainda mostra o avanço da democratização cultural tomando de exemplo os jornais e revistas que delineavam as críticas e análises de intelectuais, as quais ficavam restritas, na maioria, a certa esfera social detentora do saber. Na atualidade, a migração de temas literários para o mundo trivial ratifica o alcance da indústria cultural que está ligada, no dizer de Pellegrini, com o alargamento da recepção da literatura em "[...] decorrência da importância que o público da indústria cultural tem adquirido como consumidor, num mercado internacional racionalmente organizado para massas." (1995, p. 82).

Trata-se, portanto, de apreender que os *mass media* democratizam a informação que, no dizer de Averbuck, fazem com que os escritores exerçam outras funções na sociedade hodierna: "[...] são simultaneamente autores de romances, roteiristas de televisão ou de cinema, criadores, frequentemente, de uma espécie de 'produto integrado', obra versátil, adaptável e múltipla." (1984, p. 183). Até porque, como demonstra a pesquisadora, assistimos na contemporaneidade a um desfile de escritores consagrados, cujas obras foram adaptadas para a tevê. Tomando como suporte esse percurso teórico, acreditamos que Luiz Ruffato soube reconhecer o papel atribuído às mudanças promovidas pela cultura de massa, ao se caracterizar como um escritor conectado ao universo *cool* das multimídias fazendo com que sua produção literária abarque uma parcela de leitores que só tinha acesso aos veículos de massa.

Ilustramos esse tópico com a alusão a dois livros de Ruffato que foram transpostos para o cinema: *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009) e *O mundo inimigo* (2005). O primeiro foi o que, inicialmente, teve sua adaptação como longa-metragem feita pelo diretor português José Barahona no ano de 2013 e o último

integra a série narrativa intitulada *Inferno Provisório* tendo suas gravações iniciadas em 2014 sob a coordenação de José Luiz Villamarim e com a participação dos atores Cássia Kis e Irandhir Santos. O romance *eles eram muitos cavalos*, publicado em 2001, foi agraciado com o espetáculo denominado “Mire veja”, cuja estreia data de 2003, com direção de Pedro Pires e Zernesto Pessoa. Segundo os dados fornecidos no site da “Companhia do Feijão”, grupo que encenou a peça, foram recebidas as seguintes premiações: “Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte)”, de melhor espetáculo, e “Prêmio Shell”, pela concepção e criação do repertório[8].

Apesar de Ecléa Bosi (1972) se referir ao exemplo de *Morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, que tem sido um dos temas preferidos das fotonovelas, como uma obra que passou por um processo de “kitschficação”, Fadul (1984) relaciona o desenvolvimento de adaptações de livros, para o universo dos *mass media*, com o fato de que a literatura adquiriu outras funções na sociedade contemporânea.[9] Por conseguinte, Fadul enfatiza que o universo literário extrapolou as fronteiras do impresso, espraiando-se por toda parte: na crônica jornalística, no cinema, rádio, televisão e, para citarmos a atualidade, nos círculos informatizados. A pesquisadora ainda aponta que a poesia, ao ser associada à música popular, teve um impacto muito grande na cultura brasileira por meio de artistas como: Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, dentre outros.

Ao largo das considerações levantadas por Bosi (1972), fazemos pertinente o diálogo com Edgar Morin (1997, p. 15) que enfatiza como a cultura de massa é constituída por “[...] símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas.” Mesmo com a resistência da classe intelectual quanto à cultura de massa, Morin deixa claro que ela funciona em nossa sociedade estabelecendo vínculos com a ética do lazer, a

[8] Constatamos ainda, na entrevista cedida a Heloísa Buarque de Holanda e Ana Ligia Matos para a revista “Z Cultural” em março de 2006, que o espetáculo foi apresentado na periferia de São Paulo e, em seguida, era feito um debate a respeito das cenas. A peça está disponível no site de compartilhamento Youtube e, ainda, verificamos sua encenação em países como a Espanha, mais especificamente em Santiago de Compostela no ano de 2012. Há outra recente adaptação de *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, feita pelo grupo “Coletivo dos vagabundos” e direção de Alexandre Lino, que ocorreu no mês de abril de 2017 e agora recebe título homônimo ao livro.

[9] No sentido apresentado por Bosi (1972, p. 69) o *kitsch* pode ser visto como antitradicional na medida em que apenas aplica uma receita dada pela indústria cultural, transformando a arte, no dizer da autora, em técnica de solicitação ideológica e emotiva para atender às demandas de um público médio e desenvolver nele os estímulos relacionados ao consumo de bens.

qual não deve ser subestimada. A cultura emergente na sociedade hodierna acaba, muitas vezes, tendo fronteiras fluídas com o universo estético, pois profundamente ligada à indústria. O teórico não procura enaltecer a cultura de massa, mas apenas esclarece a contradição presente no bojo do imaginário letrado: o produto cultural emerge de recursos atrelados à produção seriada e, portanto, os próprios intelectuais têm seu trabalho garantido pela indústria cultural a que tanto fazem desafeto.

Observamos, com isso, que o escritor contemporâneo está inserido em um universo intelectual diferente daquele criado pelas gerações antecedentes. Como o autor de *Inferno Provisório*, o escritor da sociedade hodierna precisa trilhar outros caminhos para conquistar seu público, sendo que uma das estratégias utilizadas consiste no que foi mencionado na epígrafe de abertura desta sessão do nosso trabalho. Ao fazermos uma entrevista com Ruffato, uma das questões levantadas foi a respeito das novas estratégias de comunicação do escritor contemporâneo com o público[10]. Nas palavras dele, o escritor já era presença marcante junto a seus leitores no final do século XIX. Ruffato cita o exemplo de Olavo Bilac, que ganhava a vida recitando poemas, mas considera que essa prática foi perdida no decorrer do processo histórico brasileiro[11]. Do seu ponto de vista, a geração de escritores do final do século XX retomou o diálogo com os leitores, colocando-se no campo literário como presença viva. Além disso, a autor mineiro elenca os pontos positivos e negativos do trabalho de contato com os leitores na atualidade:

> O ponto positivo nessa aproximação com os leitores é que o escritor participa da vida intelectual do seu país. Por outro lado, a parte ruim é que, quando você se submete a fazer esse tipo de trabalho, acaba perdendo o tempo que poderia ser dedicado para a tarefa de escrever e, ainda, que os escritores acabam se tornando parte de um espetáculo. Hoje há o paradoxo de que o leitor conhece o escritor, mas nunca leu sequer uma obra dele. Muitas pessoas vão aos festivais literários, por exemplo, só para marcar presença, e não propriamente para discutir ou ler os livros. Contudo, como escritor

[10] A entrevista está anexada ao nosso trabalho e foi realizada em 23 de junho de 2017 por meio do aplicativo Skype, momento em que estávamos fazendo um doutorado sanduíche sob a orientação do professor Dr. Giorgio de Marchis, na *Università degli Studi Roma Tre*.

[11] Tal distanciamento pode ser explicado a partir do argumento feito por Julio Ramos (2008, p. 179) sobre o escritor cubano José Martí: "[...] escrever, após o auge do jornalismo na segunda metade do século 19, já não era exatamente uma atividade prestigiada, exclusiva, inscrita no interior da alta cultura. Sujeita às leis do mercado, o espaço da escrita se abria às novas classes médias."

> profissional, não posso abrir mão desse tipo de trabalho, que é parte do meu rendimento. (23/06/17).

Nas palavras de Luiz Ruffato, percebemos que o escritor contemporâneo se coloca como uma *persona* a fim de entrar no circuito midiático e fazer de sua voz um verdadeiro canto de sereia. Como bem sugere Italo Moriconi (2006), trata-se de uma disponibilidade quanto à presença do escritor atual nunca vista em outros tempos e que está imbricada ao processo de evolução técnica, cujo empreendimento foi o de permitir à nossa sociedade entrar na era da visibilidade. A literatura não ficou à margem desse processo, conforme exibe o autor, já que o signo da ficção deixou de permanecer restrito à linguagem verbal no momento em que o mercado começou a ditar as regras das relações estabelecidas com o público. O crítico articula que o caráter midiático afetou o literário a ponto de chamar a atenção para um reposicionamento da crítica no que tange à emancipação do conceito de literatura em seu vínculo exclusivo a problemáticas do conhecimento:

> Antes de ser literária no sentido acadêmico – canônico e técnico – do termo, a obra ou artefato é aí signo de cultura, lance de intervenção estratégica no fluxo do entretenimento e dos movimentos de opinião pública. O valor da obra emerge na medida em que ela se dá como evento significativo numa rede articulada de artefatos, principalmente o filme. [...] A vocação e motivação da obra literária são a comunicação com o público, independente do grau de ambição comercial que marca seu projeto. Ler uma obra de impacto nesse circuito é ler um sintoma das tendências e inclinações sociais, culturais, políticas de cada momento. (MORICONI, 2006, p. 8).

Contudo, Moriconi esclarece que, apesar de o circuito midiático intervir no modo pelo qual se concebe o estatuto ficcional, a literatura ainda continua viva e se expande, cada vez mais, como fato de mercado. O que pode ser visto na formação de novos conglomerados editoriais, no aumento da quantidade de premiações literárias que se difunde em toda parte do globo, como também na produção de fenômenos de vendagem literária, no exemplo dado por Moriconi, de Paul Auster, Gabriel Garcia Marques, Mário Vargas Llosa, dentre outros. Nesse sentido, Regina Dalcastagné (2005) realça que ocorreu um avanço relevante no número de autores que ganha a vida a partir da atividade literária. Segundo a autora, “Caso à profissão

‘escritor’ sejam anexadas ‘roteirista’ (em geral de televisão) e ‘dramaturgo’, o total superaria os 20%. É um reflexo da crescente profissionalização do campo literário brasileiro.” (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 32).

Um ponto a ser tratado refere-se ao fato de que a profissionalização do escritor brasileiro, em comparação com o desenvolvimento da indústria livresca no cenário mundial, ainda precisa percorrer um longo trajeto para atingir a estabilidade. Isso tem ressonância naquele desencontro de ideias situadas “fora do lugar” na nossa sociedade que, na fórmula de Roberto Schwarz (1992), revelam as contradições da vida cultural brasileira. Desde o início de sua formação, e aqui o crítico exemplifica com o estudo de algumas obras machadianas, a literatura brasileira e, consequentemente, os intelectuais tiveram de lidar com a reprodução da ideologia liberal europeia, sempre empregada de modo dissonante com a realidade. Na avaliação de Schwarz (1992, p. 25), um dos desafios que permeia a vida do escritor brasileiro é o de se apropriar dessas contradições entre forma e conteúdo a fim de situar o contexto histórico-social de nosso país.

Frente a esse descompasso, que culmina na tomada de um posicionamento pelo escritor, notamos que a realidade brasileira ainda não consegue dar visibilidade à figura autoral, a ponto de torná-la digna de ser considerada um emprego como qualquer outro. Muitas vezes, tenta-se alinhar o atraso do sistema cultural pela subtração daquilo que é externo à nossa sociedade. Todavia, em outro estudo, Schwarz (1978) garante que enquanto continuar sendo reatualizado o velho desconcerto entre a realidade nacional e o prestígio dado aos países, que se configuram como modelo ideológico norteadores da nossa cultura, não conseguiremos viver de modo mais autêntico. Nesse caso, resta ao escritor brasileiro se entranhar nos meios de comunicação de massa como tentativa de amenizar as agruras decorrentes da profissão e, como temos percebido, buscar novos leitores em outros sistemas político-culturais.

Na contemporaneidade, a profissionalização do escritor brasileiro passa pelos novos *medias* e, como vimos, pela exploração da cultura de massa. Antes, porém, na história da literatura brasileira, o Estado desempenhava a função de mecenas dando garantia de emprego público para os que desejavam seguir a carreira de escritor. Diante disso, vemos que o mercado editorial brasileiro nunca conseguiu permitir ao escritor ter a possibilidade de viver da sua produção literária. Assim,

todos os escritores querem encontrar um lugar ao sol da profissionalização, como garante Moriconi, e com Luiz Ruffato não poderia ser diferente. Além de sua participação nos meios digitais, o autor mineiro assume que sua carreira depende exclusivamente do trabalho literário, pois não possui outro vínculo a partir do qual possa garantir sua subsistência. Em outubro de 2015, o escritor concedeu uma entrevista a Patrícia Reis Buzzini do “Diário da Região”, de São José do Rio Preto – SP, tratando do assunto “viver de literatura”:

> [...] Eu vivo exclusivamente dos meus livros desde 2003. Não de direitos autorais, apenas, porque seria impossível, mas de cachês pela participação em eventos como feiras e festivais literários, organização de antologias, royalties para edição de meus livros no exterior (eles estão publicados em dez países), minha coluna semanal no jornal *El Pais* – edição Brasil, enfim, um pouquinho de cada coisa...

Ruffato é bastante categórico ao revelar que depende do trabalho literário para manter sua estabilidade financeira. Vemos, na fala do autor, que não é possível confiar somente na arrecadação de direitos autorais, já que a vendagem de livros ainda se apresenta abaixo do nível desejado. Em entrevista concedida à rádio “UFMG Educativa” no mês de março de 2013, o autor discorre a respeito da sua nova produção literária e menciona como desenvolveu uma coletânea de contos produzidos por membros do projeto “Sábado na Estação”, que tinha a meta de reunir pessoas com o interesse de fazer leituras e discussões literárias sob a coordenação de Ruffato. A oficina promovida com a custódia da Editora Estação das Letras, sediada no Rio de Janeiro, resultou na edição do livro, de nome homônimo ao projeto citado acima, que conseguiu angariar o prêmio “Machado de Assis de Narração” da Fundação “Biblioteca Nacional”, completando mais um na carreira do escritor.

Essas considerações encaminham-nos para a investigação de Regina Zilberman (2010) que considera o aumento da quantidade de concursos e premiações literárias como uma forma de recompensar os escritores consagrados. Em 1897, o investimento, que representou a necessidade de emancipação do exercício literário, foi a organização da Academia Brasileira de Letras que, na

assertiva da estudiosa, constituiu uma estratégia para garantir a autonomia do escritor, assim como representou a:

> [...] desconstrução da imagem do boêmio desocupado, que povoara as fantasias românticas. Foram, contudo, os militantes do projeto republicano, entre os quais se destaca o socialista Pardal Mallet (1864-1894), que combateram em prol da legislação dedicada ao reconhecimento da propriedade literária e da necessidade de remuneração do exercício intelectual por meio do pagamento de direitos autorais. (ZILBERMAN, 2010, p. 187).

Depois deste percurso histórico, a autora situa a celebração contemporânea em torno da imagem do livro como um recurso que "[...] coloca escritores, intelectuais e pesquisadores ao lado de astros dos meios de comunicação de massa." (ZILBERMAN, 2010, p. 189). Beatriz Resende (2008) também assinala que a Festa Internacional de Paraty tem se caracterizado como um evento *cult* e, ao mesmo tempo, popular no universo letrado. A grande repercussão desse evento se torna contraditória em relação à pouca venda de obras literárias no setor livresco. A participação nesses festivais leva escritores, como Luiz Ruffato, a terem maior reconhecimento por parte dos leitores, pois alavanca a repercussão de suas obras. Em outra entrevista, datada de outubro de 2014 para a mesma rádio, Ruffato destaca ainda que a participação em eventos realizados fora do país constituem uma espécie de vitrine para a publicidade da literatura produzida atualmente em nosso país.

Zilberman ainda lista outras modificações ocorridas no âmbito da indústria editorial brasileira que seriam: a descoberta do mercado nacional por empresas estrangeiras, as iniciativas governamentais que impulsionaram escritores emergentes à publicação de suas obras, a visita de autores às escolas, os gêneros publicados em livros didáticos que são favorecidos por programas nacionais, como o PNLD ou o PNBE, e ainda a produção de livros sob a encomenda de projetos editoriais. No entendimento da autora, tudo contribuiu para a transformação do criador em agente do mercado livresco, o que fortaleceu as condições para ele viver somente dos rendimentos do trabalho literário.

Para Heloísa Buarque de Holanda e Ana Ligia Matos da revista “Z Cultural”, no ano de 2006, Ruffato já anunciava a necessidade de se valer de outros recursos que não somente os relacionados à venda de livros: “Há três anos estou vivendo de literatura. Evidentemente não estou falando de viver só de direitos autorais, existem as palestras, adaptações de sua obra, traduções, prêmios…”. O autor ainda fala sobre a penúria enfrentada no início da carreira, em que vendia suas primeiras obras, impressas em mimeógrafo, pelas ruas de Juiz de Fora[12]. Contudo, logo vieram o casamento e a paternidade que fizeram Ruffato abdicar da dedicação total ao serviço literário para ingressar no jornalismo. Em outro magazine denominado “O tempo”, no qual o autor mineiro afirma que não tem concessões a fazer sobre as adaptações de suas obras ao tratar do lançamento do filme baseado na obra *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009): “Eu peço que me paguem bem e façam o que quiserem do livro, pois na verdade eu não tenho controle da interpretação do meu livro. Só tenho controle da produção dele, mas depois que o livro é publicado já não é mais comigo.” (novembro de 2013).

O depoimento de Ruffato leva-nos a rever o estudo de Ana Cláudia Viegas (2007), para quem a condição autoral sofreu uma transformação no momento em que o escritor deixou de ser concebido como uma fonte de “explicação” para sua obra e a escrita literária foi considerada como um ato performativo. Para a autora, essa performance do escritor contemporâneo não se restringe apenas a um recurso narrativo, na medida em que podemos observá-la em todas as atuações público-sociais nas quais ele está presente. Viegas afirma que o gesto performático do escritor na sociedade atual vem atrelada à expansão do particular sobre o público. Por meio de relatos pessoais, o escritor faz uma exposição pública de sua intimidade que, como elencamos anteriormente, provoca no leitor/ouvinte a particularização da vida, aproximando-o do objeto de conhecimento. A ideia de Viegas leva-nos a notar, na entrevista de Ruffato, a criação de um efeito que aproxima o leitor das próprias frustrações relacionadas ao trabalho de escritor. Pois, tal como define a pesquisadora, a atribuição da palavra a um nome que saiu da capa do livro, mediante os recursos da entrevista, dá legitimidade à voz do sujeito como fonte de expressão.

[12] O autor menciona um pequeno livro intitulado *O homem que tece*, que foi produzido por ele nessa época, mas do qual nem ao menos possui uma só cópia. Contudo, localizamos na tese de doutoramento defendida por Márcia Carrano Castro (2010) a digitalização deste manuscrito no anexo final do seu trabalho.

Na linha de raciocínio seguida por Santiago (2004b), o recurso à entrevista constitui uma maneira de o escritor brasileiro instigar uma crítica pública aos setores políticos do país em paridade com os membros da mídia televisiva. Para o estudioso, a entrevista faz com que o escritor brasileiro consiga atingir a abrangência de um público que, muitas vezes, não tem acesso a sua produção literária. Assim sendo, o escritor contemporâneo tem sua imagem consumida como a do "intelectual de plantão", na expressão de Santiago, e suas ideias adquirem maior alcance. A entrevista, portanto, configura o elemento capaz de promover o diálogo do escritor "[...] com um público mais amplo sem perder as prerrogativas excludentes do ofício que abraçou." (SANTIAGO, 2004b, p. 65). Nesse sentido, Santiago expõe em que medida o escritor brasileiro constrói uma perspectiva sobre a arte que está arraigada ao conhecimento, tanto quanto as demais ciências:

> Ele tem também a visão da Política como exercício da arte que busca o bom e o justo governo dos povos, dela dissociando a demagogia dos governantes, o populismo dos líderes carismáticos e a forma militar dos que buscam a ordem pública a ferro e fogo. (2004b, p. 72).

Tal vontade de verdade quanto à legitimação da voz autoral nos remete ao discurso de Ruffato, citado no fragmento anterior, que denota a faceta do escritor contemporâneo, que está, a cada dia, passando por um processo de reconhecimento de seu ofício e, principalmente, por uma profunda profissionalização e construção do que seja o ato de escrever literatura. É o que aborda Santiago quando avalia a necessidade de incitar o escritor a adquirir sua responsabilidade econômica, social e política. Na colocação do crítico, os jovens escritores podem lançar mão do regime de *full time* para se dedicar à profissão. Entretanto, na declaração mencionada acima feita a Luiz Costa Pereira Junior, Ruffato assinala que o ofício do escritor brasileiro, embora tenham ocorrido significativas mudanças em meados do século XX, precisa ainda ser reconhecido, até mesmo, pelos próprios escritores:

> Não sou escritor de botequim e, em literatura, ou se é disciplinado ou pouco se cria. Mas o principal é que somos muito amadores. Os

> escritores não compreendem a ideia de autor profissional. Se a pessoa é, tem de receber pelo que escreve, e ser reconhecida como tal. Mas ninguém se preocupa com contratos, nem busca saber se sua obra vendeu, se as prestações de contas estão corretas. Sinal disso é que quase não temos agentes literários. Muitos pagam para serem publicados, e não cobram por palestras nem para organizar obras. (2014).

Torna-se imprescindível, no dizer do autor mineiro, uma revisão do lugar do escritor na sociedade atual quanto à cobrança pela remuneração do seu trabalho, que inclui não só as editoras, mas principalmente a si mesmo[13]. Talvez seja por tal motivo que Santiago coloca a profissionalização do escritor para além do mecenato, do passatempo noturno ou da atividade de fins de semana, salientando que até mesmo as relações contratuais com as editoras deixaram de ser "regadas a cafezinho", utilizando-nos da ironia do crítico, para se constituírem dentro dos princípios jurídicos brasileiros. Agora, são os agentes literários que negociam com as editoras na tentativa de abrir as portas ao mercado interno e, acima de tudo, externo, buscando o equilíbrio contratual necessário para que o escritor se dedique exclusivamente ao seu trabalho. Assim, o escritor consegue a consolidação no mercado editorial, o que nos faz recuperar o seguinte discurso de Pellegrini:

> Então, "viver da pena" significa, para o escritor contemporâneo, muitas vezes enveredar por estratégias de divulgação, de promoção e de vendas do objeto-livro antes sequer imaginadas, quando, colocado o ponto final, ele se separava do texto e o entregava para publicação. Hoje, ao longo de tardes e noites de autógrafos, muitas vezes em viagens pelo interior do país, ele enfrenta verdadeiras maratonas de entrevistas e palestras, em busca de um público já tradicionalmente arredio. A essas promoções de divulgação não falta inclusive, muitas vezes, patrocínio internacional. (1999, p. 173-174).

Notamos, no estudo de Pellegrini, que a legitimidade do escritor, mesmo sendo veiculada pela imprensa e à mídia digital, precisa passar pelo desejo de buscar novos horizontes para sua obra, o que inclui a avaliação constante do próprio trabalho. Num cenário de contravenções, Ruffato avalia de que modo o ficcionista

---

[13] É interessante cotejarmos o prisma da personagem Serginho, de *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), quanto ao ofício literário: "Um dia comentei com seu Carrilho, todo orgulhoso, que era amigo do Poeta, e ele deu de ombros, 'Meu filho, todo mundo nessa terra é poeta, até eu sou', no que fiquei boquiaberto, porque nunca tinha imaginado o seu Carrilho debruçado numa mesa, descabelado, tocaiando a *inspiração*, e continuou, 'Poetas sem livros... todos...', aí perguntei quem sustenta esses **tipos**, passam o dia inteiro à toa e sempre têm o de-comer [...]" (RUFFATO, 2009, p. 52).

deve possuir um saber de mundo que seja capaz de elaborar, de maneira contínua, novos instrumentos para ampliar seu conhecimento sobre a sociedade em que vive:

> Ora, se os acontecimentos externos podem modificar nossa constituição de seres humanos (por exemplo, a crise do emprego formal que abala nossa segurança psicológica), então devemos admitir que somos obrigados a idear novas formas de compreendermo-nos imersos neste mundo repleto de múltiplas significâncias. Continuar pensando o romance como uma ação transcorrida dentro de um espaço e num determinado tempo, e que pretende ser o relato autêntico de experiências individuais verdadeiras, passa a ser, no mínimo, anacrônico. (RUFFATO, 2010a, p. 2).

A precariedade do romancista se estende ao próprio objeto de trabalho quando o escritor se defronta com o que Ruffato denomina como “seres sem histórias”, grupo formado, principalmente, por imigrantes e sujeitos em trânsito que na sua chegada em terra desconhecida precisam “[...] inventar-se a partir do nada, inaugurando-se dia a dia.” (2010a, p. 3). Dessa forma, o escritor faz uma reflexão sobre o processo de escrita que deve configurar o incomensurável ou o interditado socialmente. Assim, ele afirma que em vão tentou organizar o caos do mundo em seus romances, o que lhe fez incorporá-lo “[...] ao procedimento ficcional: deixar meu corpo exposto aos cheiros, às vozes, às cores, aos gostos, aos esbarrões da megalópole, transformar as sensações coletivas em memória individual.” (RUFFATO, 2010a, p. 3).

Outra proposição levantada por Ruffato focaliza a produção literária latino-americana e questiona a inserção do Brasil nesse cenário. Para o autor, seria preciso definir o conceito de América Latina para, em seguida, situar a posição da literatura brasileira: “América Latina é um anseio, é um desejo de encontrar, em países tão díspares quanto Guatemala e Brasil, um alicerce comum, que sirva como sustentáculo para interpretar seu passado em bloco – e, assim, poder melhor projetar seu futuro também em bloco.” (RUFFATO, 2011c, p. 1). Ruffato pondera sobre a necessidade de se fazer uma avaliação que reveja o posicionamento de pensar a América Latina em termos da união de países que falam línguas advindas do latim, deixando de fora uma parcela do continente, como a Guiana, o Suriname,

Belize e as ilhas que foram colonizadas por ingleses e holandeses, mas que integram o Caribe, bem como os Estados Unidos e seu vizinho Canadá[14].

Já em entrevista ao jornal eletrônico *Carta Maior*, datada de março de 2015, Ruffato conversa com Daniel Mandur Thomaz sobre a sua posição no que tange ao desempenho político do artista e intelectual no mundo hodierno. Para ele, a tradição autoritária, que marcou um período de ditadura em nosso país, fez com que muitos escritores empregassem uma projeção mais alegórica de temas relacionados à situação político-econômica brasileira. A intervenção na querela social se torna inevitável para o ficcionista tendo em vista a necessidade de estar atento às desigualdades presentes no cenário contemporâneo e sempre assumir o lugar de onde veio que, no caso dele, refere-se à classe trabalhadora. Ruffato manifesta mais uma questão referente ao papel do escritor na sociedade atual que encena a velha contenda entre o real e o fictício: Quais os efeitos estéticos devem ser produzidos pelo escritor diante da brutalidade e violência que se afigura no Brasil?

Certas críticas literárias questionam a profundidade do olhar lançado pelos escritores contemporâneos no que se refere às relações da literatura com a realidade hodierna. No caso de Ana Cristina Chiara (2004), a proposição do tema relativo ao compromisso com o real constitui uma espécie de forma-prisão criada pela estética naturalista. Para ela, "[...] o escritor nacional sente que precisa em constante tensão estabelecer um circuito de trocas com o real – como um artista de circo que, ao manter o equilíbrio sobre um fio de arame esticado, corre todos os dias [...] o risco da própria morte para divertir os outros." (2004, p. 36). Dentre as obras citadas como modelo desta suposta estética naturalista/realista está *eles eram muitos cavalos* (2005 [2001]), de Luiz Ruffato, que, conforme Chiara, apresenta uma composição narrativa descritivista, que revela o investimento naturalista da estética dos irmãos Goncourt. Encaixando uma parcela dos escritores atuais no mesmo patamar e sem considerar as distintas especificações literárias, Chiara enfatiza que

[14] Beatriz Resende (2008), semelhante ao estudo de Ruffato, também questiona a condição do escritor latino-americano no momento em que as fronteiras territoriais da própria América Latina se tornaram flexíveis. A autora discorre sobre as dificuldades encontradas para a circulação dos livros mesmo entre países vizinhos, de modo a expor a escassez de traduções e, até mesmo, a impossibilidade de trânsito editorial em países que falam a mesma língua. Assim sendo: "Somos apresentados a nossos criadores vizinhos por ferramentas da internet, vemos seus nomes circularem pela mídia internacional, mas enfrentamos grandes dificuldades se queremos chegar a seus livros. As ambições integrativas, as pretensões diplomáticas de livre comércio estão bem longe de chegar à circulação do livro." (RESENDE, 2008, p. 64).

o tratamento dado à violência dos fatos constitui um gesto de dizer todo o real que subordina os princípios artísticos a uma atenção com a linguagem.

Sabemos, com Alfredo Bosi (2006), que o naturalismo torna perceptível a verdade por trás de um meio social que faz do homem um mero fantoche preso ao fatalismo das leis naturais. A ideologia determinista paira sobre os romances naturalistas que apresentam um posicionamento pessimista do narrador sobre a vida das personagens. Para o crítico, “O determinismo reflete-se na perspectiva em que se movem os narradores ao trabalhar as suas personagens. A pretensa neutralidade não chega ao ponto de ocultar o fato de que o autor carrega sempre de tons sombrios o destino das suas criaturas.” (2006, p. 172). Flora Süssekind (1984) amplia a visão sobre o naturalismo ao mostrar que os textos dessa estética literária tinham como viés a documentação da realidade e, portanto, estavam “[...] condenados a executarem um duplo ocultamento: do caráter periférico do país e das divisões que lhe são próprias, do misto de orfandade e dependência característico de sua literatura.” (SÜSSEKIND, 1984, p. 44). Dessa forma, havia uma perseguição pela verdade que fazia com que a literatura construísse personagens típicos com uma identidade nacional passível de radiografar o país, como na expressão empregada pela autora, “Tal Brasil, qual romance”. Assim sendo, veremos adiante que Luiz Ruffato foge à regra naturalista quando projeta as mazelas do sistema social ao configurar personagens que representam a coexistência de temporalidades históricas discordantes, revelando a perda do sentido de si no mundo contemporâneo.

Em contraponto à controvérsia levantada por Chiara, está o fato de que a literatura, enquanto produtora de saber indispensável para a formação da subjetividade (CANDIDO, 2002), atua efetivamente no meio social tanto como as demais áreas do conhecimento. É o que identifica Resende (2008) quando aponta que a questão da violência urbana se estende ao plano do literário tanto quanto faz parte do debate político, dividindo governos e colocando em xeque a atuação do Estado em suas estratégias de administração. Para ela, as obras de autores como Ruffato formatam uma escrita cuidadosa, bem como a experimentação inovadora das muitas possibilidades da sintaxe brasileira. Sem contar a preponderância do que ela denomina de “presentificação” em um momento de ceticismo quanto às utopias que remetiam ao futuro. Essa preocupação obsessiva com o presente traz à tona,

utilizando-nos das palavras de Resende, a realidade em sua imagem brutal, que interroga e faz o público apagar qualquer empatia pela situação vivida na sociedade atual.

No debate em torno das relações entre literatura e sociedade, Candido (2006) propõe que a economia de cada obra literária tem em seu âmbito um vínculo com os fatores externos. Tratar-se-ia de uma condição da literatura brasileira, tendo em vista o funcionamento sócio-histórico do nosso país, ainda marcado pelas relações de subalternidade com os grandes centros industriais e econômicos no contexto mundial. Para Candido, há três elementos na comunicação artística que revelam o caráter dialético dado ao trato da realidade: autor, obra e público. O estudioso amplia algumas questões trazidas por Georg Lukács propondo que o elemento social é parte constitutiva da estrutura da obra. Assim, chama a atenção de uma parcela da crítica, mais sociológica, para o fato de que a dimensão social constitui um “fator de arte”. Candido ainda acrescenta: “Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo.” (2006, p. 17). Tal imbricamento foi percebido também por Wolfgang Iser (1996), para quem o texto ficcional encena um universo que não só seria identificável como realidade social, mas que envolve aspectos de ordem psíquico-afetiva. Sendo assim, o ato de fingir tem “[...] a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (Vorstellbarkeit) do que é assim referido.” (ISER, 1996, p. 14). Acreditamos, portanto, que a questão da brutalidade do real, tão apontada pela crítica que relaciona as obras de Ruffato ao círculo da literatura realista, perde de vista a reformulação da experiência sociocultural elaborada pela ficção de um modo geral.

Em Juliana Santini (2012) observamos uma diferenciação do Naturalismo, que ocorre no Brasil do século XIX, com a proposta literária de Luiz Ruffato. A autora toma como ponto de partida a série *Inferno Provisório*, em que vemos a configuração de uma espécie de cortiço chamado de Beco do Zé Pinto. Com base nesse elemento, Santini introduz que a imagem do Beco não aglutina um todo que seja determinante dos modos de vida expostos. Esta ensaísta contraria a presença

da representação naturalista na obra de Ruffato, levando em conta que o espaço do Beco não se constrói a partir da ideia de coletividade, mas sim como um local de refúgio de sujeitos que estão fora da realidade social. Dessa maneira, observamos que a vertente naturalista não pode ser enquadrada à literatura de Ruffato tendo em vista que suas personagens são configuradas na vivência singular de cada uma.

Esses apontamentos reporta-nos para o depoimento de Luiz Ruffato ao periódico "Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea" em que foi arguida a tópica da violência pelos professores Christian Grünnagel e Doris Wieser, que obtiveram a seguinte resposta: "Meus personagens querem comprar uma televisão, um carro bacana, eles querem comer bem. Eles não querem traficar droga [...]. Eles só querem ter uma ascensão social, e isso gera violência." (jun. 2015). Essa assertiva permite-nos retomar a entrevista cedida à multimídia "Z Cultural" em que Ruffato assinala tratar da violência não a partir do viés neo-naturalista, na medida em que busca mantê-la nas subjacências da narrativa. Na revista mencionada, o autor refuta a problemática do naturalismo supostamente encontrado em sua obra por acreditar que essa corrente estética atrofia a percepção da realidade em virtude do alto grau de fatalismo com que encena a realidade. O próprio Ruffato consegue afastar qualquer vestígio de trabalho com os critérios naturalistas quando exibe que seu cunho literário se aproxima mais daquilo que ele intitula como "realismo-capitalista", já que busca produzir narrativas voltadas para a procura incessante do homem pela própria inserção na sociedade de consumo.

Em relação à ideia do romancista mineiro, Karl Erik Schøllhammer (2011) esboça que existe na literatura brasileira uma demanda de realismo, que projeta a realidade por sua inadequação histórica no sentido de tornar visível as zonas periféricas do presente. O teórico faz menção a vários escritores, inclusive Luiz Ruffato, que recriam o realismo na tentativa de conciliar a vertente modernista experimental com um escopo engajado[15]. Schøllhammer ainda traça que uma das estratégias de o escritor interagir com o mundo contemporâneo, cada vez mais

[15] Tânia Pellegrini (2007, p. 153) faz um levantamento histórico do conceito de realismo, desde Platão e Aristóteles até a Revolução Francesa, considerando a necessidade de uma nova postura frente à "[...] 'crise da crise da representação', retirando do termo 'realismo' o peso que lhe tem sido dado de constituir um retrocesso, abandonando a idéia de que significa um passo atrás em relação às conquistas modernistas, mostrando-o como recurso narrativo rico e renovável, necessário à expressão de uma singularidade social e cultural de bases próprias que, no momento presente, emerge do terreno propício adubado pela urgência e necessidade históricas nacionais."

norteado pelos meios de comunicação os quais nos superpõem à realidade, consiste em encontrar outra expressão da sociedade não exaurida pela indústria cultural. Até mesmo o próprio Luiz Ruffato reconhece que são inúmeros os desafios encontrados pelo escritor contemporâneo que, acima de tudo, precisa fazer malabares para construir uma estrutura literária inovadora sem malograr o gosto do público.

De acordo com Schøllhammer, no romance *eles eram muitos cavalos* (2005 [2001]) Ruffato opta pelos mecanismos que entretecem os avanços da técnica à produção performática da realidade com uma linguagem contemporânea, que se afasta dos modelos tradicionais precedentes. Resultaria disso o grande embate em que se lança Ruffato ao criar uma linguagem que reflita sobre as contradições da metrópole moderna e reavalie as experiências da vanguarda modernista em uma trama que joga com a polifonia de vozes, a sinestesia, a colagem, as enumerações, dentre outros recursos. O ensaísta trata *eles eram muitos cavalos* como um romance cuja narrativa fragmentária e complexa se aproxima das experiências modernistas do século passado:

> Cada fragmento traz uma solução de escrita própria, entre narrativa e poesia, que, se tomado separadamente, poderia ser considerado como um miniconto, um capítulo de uma narrativa mais longa, um poema em prosa, uma anotação, um registro, uma citação, uma lista ou outro registro. As unidades são autônomas, e cada uma constitui um fragmento porque faz parte de um conjunto aberto, uma série casual que não se atém ao esquema início-meio-fim do enredo, mas configura uma estrutura rizomática sem centro e sem sequencialidade causal interna. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 81).

Esta emergência por um novo Realismo também foi tratada por Heidrun Krieger Olinto (2006) que aborda-o segundo as novas articulações oferecidas pela estética e política contemporâneas. Estaria em jogo no debate pós-moderno, o que Olinto entende como radicalização e questionamento do projeto modernista, a hibridização de gêneros menores como forma de sinalizar o novo Realismo. Abaladas, nesse sentido, ficariam as fronteiras que outrora dividiam o experimentalismo e os gêneros tradicionais. A autora cita o livro de Umberto Eco, *O nome da Rosa*, publicado em 1980, creditando-o ao aparecimento de uma nova sensibilidade que reconhece a inviabilidade de se destruir o passado e objetiva sua

revisão de forma irônica. Olinto enfoca o perfil do romance que reconcilia o experimental ao mercado na procura de um público pós-industrial, pós-moderno. Portanto, a obra de Eco seria inovadora devido a sua "[...] capacidade de criar algo novo a partir da tradição e a partir do uso de elementos que localiza esse tipo de ficção entre o romance de alta qualidade e o seu sub-gênero de mercado, consciente dos materiais da ficção popular." (OLINTO, 2006, p. 235).

Conquistar os virtuais leitores, na opinião de Pellegrini (1999), frente às novas tecnologias de comunicação, faz com que o escritor tenha concessões que, muitas vezes, reportam ao gosto padrão. Igualmente, Luiz Costa Lima (2000) insinua que o intelectual tem procurado uma forma de comunicação mais direta na tentativa de ganhar o público. Só que, para ele, essa consciência está ligada ao surgimento da cultura de massa, tendo em vista que a literatura passa a competir com outros veículos de comunicação, a saber, a televisão, o rádio e, agora mais recentemente, a internet. Isso porque, como sublinha Abraham A. Moles (2000), a maioria dos *mass media* supõe ter como meta os objetos culturais, mas o que se configura é uma estratégia de controle social. Refém da indústria de entretenimento, o público encontra-se alheio às inovações criadas no âmbito da literatura contemporânea, sendo que fica a cargo do escritor buscar novas formas de refletir sobre a linguagem que chamem a atenção dos leitores. Um dos recursos encontrados por Ruffato seria o de fazer interpenetrações entre os efeitos de realidade produzidos pelas novas tecnologias e a criação de práticas estéticas mais afáveis ao público, a saber, o exemplo dado em relação à violência e ferocidade da vida contemporânea. Neste caso, temos o exemplo de *eles eram muitos cavalos* e *Inferno Provisório*, que se caracterizam pela sobreposição do experimental ao mercado, mostrando o deslocamento do autor mineiro em relação aos escritores do seu tempo.

Os deslocamentos operados na textualidade literária para alcançar um público envolvido com outras linguagens leva-nos ao encontro do estudo de Linda Hutcheon (1991) que aborda a maneira pela qual livros como *O nome da Rosa* (1980), de Umberto Eco, tornaram-se *best-sellers* populares e ao mesmo tempo tiveram um aprofundamento estético de alcance universal. A autora compreende que o pós-modernismo literário contribui para que as obras façam uso da indústria cultural e contestem, a partir de dentro, os próprios processos a que se submetem para estarem coniventes às condições do mercado livresco. Para Hutcheon, "É esse tipo

de contradição que caracteriza a arte pós-moderna, que atua no sentido de subverter os discursos dominantes, mas depende desses mesmos discursos para sua própria existência física: aquilo que 'já foi dito'." (1991, p. 70). A nosso ver, se o escritor atual não lançar mão desse recurso tem maior possibilidade de cair no antigo dilema, assinalado por Santiago (1994), de ter sua literatura reconhecida apenas por uma geração de leitores situados em um futuro distante.

Encaminhamo-nos para a observação da entrevista cedida, no mês de abril de 2014, à "Revista de Língua Portuguesa", em que Ruffato responde a Luiz Costa Pereira Junior sobre as intempéries de viver por meio da literatura: "Larguei tudo há onze anos para viver dela. [...] Como nessa função a gente trabalha muito com textos, via o que funcionava e o que não engrenava, intuí os meandros da escrita. Percebi que escrever é um exercício formal quando se sabe o que se quer." Ora, essas palavras nos autorizam dizer que Ruffato faz de sua escrita um campo experimental que desconstrói a objetividade naturalista e no qual está em jogo a recepção dada pelos leitores. Assim, retomamos a acepção de Zilberman (1984) segundo a qual a literatura para atingir uma popularidade entre o público terá que pesquisar e promover um outro pacto ficcional com o leitor, de modo a fazer os elementos constituintes do texto acenderem a chama outrora apagada. Para tanto, o processo de qualificação do autor mineiro foi bastante árduo, como vemos na entrevista já mencionada de 2006:

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

No nosso entendimento, a declaração de Ruffato abre horizontes para verificarmos que o trabalho autoral na contemporaneidade fomenta uma reinvenção constante da própria identidade dos que se prestam a esse serviço. A vida intelectual brasileira, como vimos, nunca havia recebido tanta visibilidade a ponto de entrar na era do espetáculo, conforme a concepção de Guy Debord empregada por

Pellegrini (1999). Todavia, escritores como Luiz Ruffato não deixaram de suscitar interrogações no que tange à representação literária contemporânea e, principalmente, sobre sua atuação na sociedade enquanto figura pública. A prosa atual traz em sua configuração as marcas das mudanças requeridas por uma população que sofre a cada dia com a instabilidade dos aspectos econômicos, políticos e culturais do país. Em última instância, trazemos o discurso de Luiz Ruffato quando questionado acerca de sua literatura tratar do proletário brasileiro:

> Em primeiro lugar porque eu fui operário têxtil, eu fui torneiro mecânico. Minha mãe era analfabeta, lavadeira de roupas e meu pai era semianalfabeto e pipoqueiro. Eu trabalho desde os seis anos de idade em tudo o que você puder imaginar. Só não fiz coisa errada, mas as coisas certas eu fiz todas. Eu fui operário têxtil, fui torneiro mecânico, jornalista... Meu interesse por esse universo deu-se primeiro 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. [...] Então fiz uma decisão política - e também estética: eu resolvi escrever sobre esse assunto e preencher essa lacuna. Evidentemente eu não quero dizer com isso que se faça literatura boa ou não, não vou discutir isso, mas é olhar para esse universo. (ENTREVISTA, 2006).

Luiz Ruffato insere sua produção literária no âmbito da classe social em que iniciou sua formação, de modo a retratar a massa trabalhadora que sustenta o sistema econômico brasileiro e que, na maioria das vezes, fica negligenciada no processo de consolidação da política nacional. O histórico de vida descrito pelo autor mineiro traz-nos, a contrapelo, a imagem do intelectual aristocrata, que se configura em *Dom Casmurro*, ao enunciar a respeito do vazio trazido quanto à escrita sobre a sociedade do seu tempo: “Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.” (MACHADO DE ASSIS, 2000, p. 27). Vai ser difícil o preenchimento desta fissura se comparado ao plano em que se debate o escritor atual diante das frustrações de sua profissão, que nada mais fazem do que refletir a discrepância social entre atraso e progresso ainda latente, utilizando a expressão de Schwarz (1992), na política do favor que rege nosso país. Desta política, Ruffato tenta se afastar quando clama pelo reconhecimento da figura autoral e se impõe diante da cultura de massa como personalidade que encontra, nos diversos recursos ficcionais, um modo de fazer

com que sua literatura dialogue cada vez mais com o universo do leitor. Cabe, portanto, ao escritor brasileiro promover mecanismos para que sua obra não caia nas armadilhas do mercado cultural, sem prejuízo à fruição estética do público.

1.3 Inferno Provisório no cenário da produção literária pós-moderna brasileira

> *O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos*. (CALVINO, 1990, p. 99).

As portas do inferno foram abertas e os demônios assombram as pobres almas terrenas. Entretanto, para falar a bem da verdade, nunca houve nada que estivesse fechado e as entidades diabólicas provam-nos, dia após dia, o seu poderio sobre a frágil temporalidade humana. Entramos, neste momento, na dinâmica do mito alusivo ao imaginário do Inferno e, se percorrermos um breve itinerário, veremos que desde a Antiguidade Clássica o homem está em constante relação com os limites que separam a vida e a morte. Essa consideração permite levantarmos o seguinte questionamento: A que temporalidade vincula-se as trevas infernais em sua acepção à morte? Em Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) sabemos que a trajetória de Ulisses para chegar a Ítaca representa o estágio da civilização em que ocorre a submissão dos mitos pelo homem esclarecido. O empreendimento do ser humano na história ocidental está centrado na passagem da submissão ao domínio da natureza. Como demonstra Adorno e Horkheimer "[...] o que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens." (1985, p. 22). Tanto quanto as demais esferas mitológicas, o reino dos mortos constitui apenas mais uma etapa, de um tempo anacrônico, que Ulisses precisa vencer para alcançar sua formação mediante o controle de si[16]. Nestas paragens, encontram-se as figuras mitológicas destituídas

[16] Basta pensar que o esclarecimento constitui uma via de mão dupla, pela qual percebemos como a civilização chegou à ideia de que com ele é possível exercer não só a liberdade, mas principalmente o poder. Ulisses configura o sujeito que compreende o alcance dos mitos no mundo primitivo e, segundo os teóricos, encena a estratégia do logro ao entregar-se a eles.

de seu poder, com as quais Ulisses beira a finitude do tempo humano e a inevitabilidade da morte.

A tradição referente à descida ao reino de Hades passa ainda por Eneias, Orfeu, Hércules, até podermos chegar no ponto em que a *Divina Comédia* (1998), escrita entre 1304 a 1321 por Dante Alighieri, dá-nos a percepção segundo a qual as terras infernais acionam a imagem daquilo que Newton Bignotto (2003) chama de fragilidade da condição humana. Cabe ao poeta de *Eneida* (I a.C.), Virgílio, guiar Dante pelos caminhos do Inferno e do Purgatório a fim de atingir o Paraíso, onde a amada Beatriz o espera para juntos continuarem a viagem, que culmina na produção de uma perspectiva teológica sobre o Universo. Trata-se de pensar a ação do homem quanto a seu poder temporal de se emancipar dos ditames religiosos. Para Bignotto, o poeta renascentista contradiz a visão de que o homem seria um ser impotente diante de um mundo hostil, pois "[...] ele prefere buscar a compreensão de um mundo que só é plenamente humano pelas mãos dos que aqui vivem, mesmo quando erram e são condenados." (2003, p. 96). Daí o perfilar de condenados que expiam suas culpas seguindo a equivalência dos erros cometidos por sua natureza humana.

Sem prolongar a discussão em torno do longo cânone que retoma a imagem do Inferno, em busca de compreender o lugar do homem no mundo, alçamos a coletânea de narrativas *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato, com a finalidade de pesquisarmos como a ruptura do tempo ficcional pode intervir na figuração da subjetividade contemporânea. A série possui uma estrutura composta por cinco obras que apresentam a seguinte sequência: *Mamma, son tanto felice* (2005a)*, O mundo inimigo* (2005b), *Vista parcial da noite* (2011a), *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingos sem Deus* (2011b). O fulcro norteador desse conjunto literário, na lógica de Ruffato, baseia-se em repensar a história do Brasil nos últimos 50 anos:

> Serão cinco volumes **–** os três primeiros já publicados (eles estão saindo também quase simultaneamente na França): *Mamma, son tanto felice* trata da questão do êxodo rural nas décadas de 50 e 60; *O mundo inimigo* discute a fixação do primeiro proletariado numa pequena cidade industrial (década de 60 e começo da de 70); *Vista parcial da noite* descreve o embate entre os imaginários rural e urbano, nas décadas de 70 e 80. O quarto volume, a ser publicado este ano, *O livro das impossibilidades*, registra as mudanças

> comportamentais das décadas de 80 e 90. E, finalmente, o quinto e último volume chega até os nossos tempos, começo do séc. XXI[17].

O autor ainda enfatiza que o fato de Cataguases ter passado pela industrialização em meados do século XX, em meio a um decadente mundo rural, fez com que ele conseguisse construir um viés sobre a convivência do arcaico no mundo contemporâneo[18]. Na entrevista cedida a nossa pesquisa, Ruffato afirma que o seu projeto literário se distingue da literatura brasileira pós-moderna por dois motivos: o primeiro diz respeito ao conteúdo que trata, especificamente da classe média baixa e trabalhadora do nosso país[19]. Em termos formais, o autor sempre procura ajustar o conteúdo a uma estrutura narrativa específica. Um caso simbólico seria o de *eles eram muitos cavalos* que faz referência ao romance de vanguarda do final do século XIX. Na saga *Inferno Provisório*, o escritor procurou fazer uma cartografia das personagens no que cada uma tem de singular. O fato de ter vivido em Cataguases (MG) também contribuiu para a percepção das contradições oriundas da implantação do sistema industrial, pois essa cidade funcionou como uma espécie de microcosmo do processo que vinha se alastrando pelas principais capitais do país:

> A grande questão que vai perpassar *Inferno Provisório* é a seguinte: como essa violentíssima mudança ocorrida no Brasil, que passa de uma condição rural para uma pós-industrial, vai interferir na subjetividade das personagens? O que me interessa é justamente isso: de que maneira o Brasil se tornou o que é hoje (pós-industrial)? Então, essa classe média baixa que está descrita em *Inferno Provisório* viria a ter uma importância política fundamental no século XXI. O livro termina em 2002, ano em que Lula ganha as eleições presidenciais, ou seja, quando essa classe média baixa presente na série vai ser a de quem toma o poder logo em seguida. De alguma maneira também, considero que está ali toda a não-ilusão de quem eram essas pessoas, no sentido de achar que havia antes uma literatura, digamos assim, engajada, que colocava a classe média trabalhadora como heroica ou grande personagem das mudanças. (2017).

---

[17] Entrevista concedida a Rinaldo de Fernandes em 27 de abril de 2008.

[18] Sem refutar o posicionamento do romancista mineiro, veremos adiante que a série talvez não tenha uma cronologia tão linear como ele julga, visto que devemos considerar o choque de temporalidades culturais produzido pelo efeito de *hiperlink*, que faz as personagens circularem entre os livros.

[19] Nas palavras do autor, "A literatura brasileira é muito rica em discutir aspectos da classe média alta, da classe média média e dos marginais ou bandidos. Entretanto, a classe que representa a maioria da população brasileira, que é a classe média baixa, ainda não foi devidamente configurada na nossa literatura." (jun. 2017).

Sendo assim, cada obra apresenta um conjunto de narrativas que traça o perfil multifacetado da cultura brasileira em contraponto às incongruências do início da industrialização do país, o que explica a presença de diversas estruturas narrativas. A saber, em *Mamma, son tanto Felice* (2005a) temos o aprofundamento nas relações produzidas após a imigração italiana ocorrida no interior de Minas Gerais. O tema da imigração se desdobra no trânsito das personagens em busca de melhores condições de vida nas cidades circunvizinhas, ou mesmo em capitais como São Paulo, com maior presença de fábricas e, consequentemente, de empregos. Assim, deparamo-nos com *O mundo inimigo* (2005b) que delineia a trajetória daqueles que tiveram suas vidas afetadas pela mobilidade. Já *Vista parcial da noite* (2011a) ilumina a expansão dos cenários urbanos e, com isso, o brusco processo de transformação a que os sujeitos tiveram que se submeter para estarem alinhados a esta nova temporalidade. É quase impossível definir a temática principal de cada livro na medida em que as obras se encontram tão entrelaçadas entre si, que vemos *O livro das impossibilidades* (2008) reencenando o trânsito inevitável das personagens sempre à procura de um lugar na sociedade da qual fazem parte. Por fim, *Domingos sem Deus* (2011b) encerra o percurso da saga tratando das consequências trazidas pela entrada do país na era industrial que, em suas relações com o passado, ressoa na crise da vida contemporânea.

Antes de nos debruçar efetivamente sobre a pentalogia, abordamos a situação atual da prosa contemporânea no que tange à posição literária de Ruffato que, nas palavras de Regina Dalcastagnè (2001), está situada no contexto da produção contista brasileira que segue a linha do “realismo social” dos anos 70, cuja tópica era manifestar a exploração e abandono do povo, e se posiciona ao lado de Tchekhov, bem como na influência do cinema em seus diálogos rápidos e linguagem concisa. A autora coloca as narrativas de Ruffato no patamar das de João Antônio e Domingos Pellegrini Jr., tendo em vista o suposto realismo cru que emana de suas personagens. No seu entendimento, a cidade de Cataguases aparece “[...] como palco para seus homens e mulheres esmagados pelo trabalho, pela rotina, pelo preconceito. E o faz bem. É esse pano de fundo que permite entender os dramas, nem sempre tão bem definidos, de seus protagonistas.” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 9).

Da condição literária contemporânea, depreendemos a tentativa de expressar uma sociedade em que sujeitos e objetos se hibridizam para se reconfigurarem em um espaço e tempo distante de qualquer conceito de localidade. Para Marta Anico (2005), esse contexto tem a ver com o período de transição característico da pós-modernidade que apresenta profundas associações com a crise da era industrial e o fim dos anseios da Ilustração, o que conduz à fragmentação das relações de poder criando novas identidades políticas e sociais. A cultura se movimenta e entra no domínio da imagem fazendo emergir as recentes tecnologias como meio de comunicar um novo conjunto de projeções estéticas. Quanto à incursão da cultura na pós-modernidade, Perry Anderson (1999) localiza seu nascimento, em 1930, na América Hispânica, à reboque dos grandes centros europeus e dos Estados Unidos. O teórico acredita que Federico de Onís foi quem primeiro usou o termo *postmodernismo* a fim de indicar uma corrente conservadora criada no bojo do próprio Modernismo. A criação da “Revista de Literatura e cultura pós-moderna” também foi culminante para que o novo vocábulo integrasse a crítica hispanófana, o que assinalou o primeiro artigo do referido periódico “Modernismo e pós-modernismo: abordando o presente na poesia americana”, de David Antin.

Ademais, o pós-modernismo, na alusão de Frederic Jameson (2002), canibaliza os estilos do passado na busca por uma renovação cultural após certo período de ostracismo. Resulta disso o emprego do pastiche como efeito estético e a perspectiva de que a experiência está sob o signo de uma temporalidade sempre presente. Tânia Pellegrini (1999) associa essa “presentificação” ao modo pelo qual a imagem ascendeu no meio cultural, sobretudo com a voga das mídias eletrônicas, destruindo a cronologia narrativa e promovendo a espacialização do tempo. Já Beatriz Resende (2008) propõe que as diversas formas do presente na contemporaneidade formatam uma estratégia de manifestação de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão à moda no modernismo. A presentificação obsessiva, conforme sugere a autora, confronta-se com o período anterior de preocupação histórica com o passado, tendo em vista a desconstrução da ideia de ufanismo ligada ao imaginário de unidade nacional. Resende é enfática ao expor que as mediações da cultura hodierna “[...] parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta, minimamente, da compreensão deste

presente que surge impositivo, carregado ao mesmo tempo de seduções e ameaças, todas imediatas." (2008, p. 28).

Considerando, portanto, que a literatura brasileira contemporânea está inserida na cultura pós-moderna, nosso objetivo consiste em compreender o diálogo que *Inferno Provisório* estabelece com a tradição literária na tentativa de mostrar como o homem está à mercê de uma temporalidade presente, que o faz reaver o passado somente como ruína. O estudo que iniciamos verticaliza a maneira pela qual as personagens da série ruffatiana são construídas no sentido de encenarem a coexistência de temporalidades dissonantes entre si, mas que mantém certa harmonia em um presente contraditório. Tomamos o conceito de alegoria, desenvolvido por Walter Benjamin (1984), para entender o imaginário do inferno em Luiz Ruffato como uma estratégia discursiva que desconstrói a cronologia narrativa e projeta as experiências do homem contemporâneo frente a um tempo esfacelado, caótico. Ao concentrar-se no estudo do drama barroco alemão, Benjamin define a alegoria em contraponto com a noção de símbolo: nesta há a procura pelo sentido único e verdadeiro, enquanto a outra entra no processo de construção de novos sentidos. Por um lado, a alegoria tem a capacidade de desconstruir o significado de certo objeto, transformando-o em algo morto e que não apresenta sentido por si próprio[20]. Por outro, o teórico destaca a alegoria como uma construção fragmentária que reagrupa os sentidos da história sempre em declínio.

Por um viés alegórico, supomos que *Inferno Provisório* materializa o tempo ficcional, que está em íntima ligação com as temporalidades que constituem o homem contemporâneo. Aqui a sedimentação identitária fica distante daquela apregoada pela modernidade desde os seus primórdios. O sujeito parece-nos já ser interpelado por ela desde o seu nascimento a ponto de o narrador, de modo compulsivo, não saber definir uma cronologia que conecte as narrativas em uma trama maior. Habitando um universo de ações triviais e repetitivas, as personagens são configuradas pela total incapacidade de buscar o significado da própria existência, que aparece em pequenos estilhaços temporais lançados e reencontrados no contexto enunciativo do enredo como um todo. Como se fosse

[20] Benjamin (1984, p. 39) afirma que "A morte emerge como significação comum de todas essas alegorias, que se condensam na alegoria da história. O alegorista diz a morte, e quer significar a história, como o Barroco a concebia."

impossível reconstruir uma identidade perdida em meio a ciscos levados pelos meandros do tempo, as personagens da pentalogia ruffatiana estão sempre na intricada rede entre o passado, o presente e um futuro mais que incerto (se assim podemos definir nossa condição temporal).

As narrativas são mantidas em sua aleatoriedade fazendo com que o narrador, um total "esquizofrênico", ponha nas mãos do leitor a tarefa de, em sua *mise en intrigue*, entrelaçar os enredos desconectados[21]. Acreditamos que o narrador de *Inferno Provisório* possui consciência do vazio e da falta de sentido vivida pelas personagens diante da volubilidade temporal, o que lhe permite fazer uso do efeito de *hiperlink* como estratagema ficcional. À maneira de Penélope, o narrador vai, aos poucos, interpenetrando as histórias com fios que transformam a saga *Inferno Provisório* em uma grande textura literária capaz de levar o título de romance[22]. Encontramos no arquivo "De *personae* e hiperlinks", em anexo ao nosso trabalho, um quadro que exibe o efeito de *hiperlink* em suas projeções para a formação do conjunto da série. As narrativas que compõe cada obra foram demarcadas pelas cores delineadas no título de seu frontispício, sendo que verde ficou para *Mamma, son tanto felice* (2005), vermelho concerne às histórias de *O mundo inimigo* (2005), azul enquadra *Vista parcial da noite* (2006), já amarelo e roxo correspondem aos livros *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingos sem Deus* (2011b). Além disso, listamos o nome de uma parcela das personagens conforme verificamos sua presença nas diversas narrativas que compõe o conjunto da série.

Percebemos que boa parte das personagens pode ser encontrada até mesmo no último livro da série intitulado *Domingos sem Deus* como é o caso da menção às famílias de imigrantes italianos que estavam assentadas nas imediações entre a

[21] Empregamos o conceito de "esquizofrenia" para a configuração do narrador ruffatiano seguindo a percepção de Gilles Deleuze (2003) que o relaciona ao de "paradoxo do sentido". A nosso ver, o narrador de *Inferno Provisório* traz à tona o despedaçamento da identidade narrativa, o que explica as diversas posições assumidas na obra. Deleuze estuda a encenação dos paradoxos do sentido com base nos jogos de linguagem (do sentido e do não-senso – caos/cosmos) encontrados em *Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carroll. Seu argumento provém de que o sentido é uma entidade não existente que tem com o não-senso relações muito próximas. Tais considerações estimulam Deleuze a mostrar o modo como Alice transforma o tempo na superfície da linguagem através das figuras sem espessura das cartas de baralho. A projeção das ações dessa personagem procede pela simultaneidade de um puro devir, cuja propriedade é furtar-se ao presente. Este puro devir está em uma relação próxima com a linguagem, tal como foi colocado por Platão no *Crátilo*. Nesse caso, a linguagem (nomes e verbos) constitui o que fixa limites ao mesmo tempo em que os ultrapassa e os restitui à equivalência infinita de um devir ilimitado.

[22] O papel do narrador em *Inferno Provisório* foi visto por Rodrigo da Silva Cerqueira (2010) como uma flexibilização do ato de narrar que decorre da mudança no foco narrativo para focalizar uma crítica ao processo histórico brasileiro.

Serra da Onça e Rodeiro. Dentre elas, mencionamos as famílias Michelleto, Finetto, Bicio e Chiesa que estão presentes no transcorrer das narrativas de *Mamma, son tanto Felice* e são retomadas na rememoração feita por Mirim acerca dos tempos em que morava em Minas Gerais, personagem da narrativa de título homônimo que integra o último volume da série. Além dessas principais famílias, existem outras de descendência alemã e portuguesa, que são mencionadas no desenrolar da série, a saber, Furlaneto, Spinelli, Benvenutti, Pretti, Pivatto.

Em sua tese de Doutorado, Francismar Ramírez Barreto (2012) defende a ideia de que a pentalogia de Ruffato apresenta uma unidade romanesca que pode ser observada nas relações que as histórias oferecem entre si. A autora acredita tratar-se de uma composição fabular, experimental e de formação por partilhar do ponto de vista que discorre sobre o lugar do leitor na obra. O que nos interessa do trabalho de Barreto refere-se ao esboço de uma árvore genealógica feita para as personagens de cada livro. Nele, vemos que a escritora procura a estirpe até mesmo das personagens habitantes do Beco do Zé Pinto, que nem ao menos apresentam laços consanguíneos entre si. Barreto deixa algumas lacunas como o da genealogia da família de dona Fátima e Zé Bundinha, pois esquece de citar os filhos deste casal, Teresinha e Caburé.

Não colocamos em dúvida o fato de que os cinco volumes de *Inferno Provisório* fazem a projeção de um grande romance. Entretanto, muito além de refletir sobre uma hipotética genealogia, que traria à baila a imagem de um romance de formação, podemos ver que *Inferno Provisório* propõe uma discussão mais profunda à medida que suas personagens vivem à revelia de qualquer busca pelo sentido da existência, o qual possa promover o conhecimento de si. As personagens de Ruffato ficam distantes de um desejo de transformação que considere o combate ao sistema social capitalista, já que nem ao menos lutam por alguma causa, a não ser a de si mesmas por um *status quo* definido em termos de consumo, como afirma o próprio escritor em entrevista aos professores Christian Grünnagel e Doris Wieser em junho de 2015. Quando fazemos a visualização de *Inferno Provisório* em seu conjunto, notamos que a ideia de romance volta-se para a problematização do mundo contemporâneo mediante o entrelaçamento das novas tecnologias de linguagem na economia narrativa. Por tal motivo, as narrativas se enredam no

conjunto da obra ao fazer a suposição de que leitor está conectado ao universo *high tech*.

Disso resulta a desconstrução do imaginário do que seria o gênero romanesco no momento em que a ideia de unidade entre as partes deve ser construída por meio dos *links* conectados pelo leitor. Para que *Inferno Provisório* atinja esse efeito, ajuizamos a tese segundo a qual esta série, criada por Ruffato, procura incorporar em sua composição narrativa a mudança ocorrida no modo com que o homem contemporâneo experimenta o tempo. Ora, essas palavras nos autorizam recorrer ao estudo de Giorgio Agamben (2009) que define a contemporaneidade como a interrupção na cronologia causal por um tempo outro, a que Walter Benjamin chama de messiânico. Não que o histórico seja abolido no mundo contemporâneo, mas sim, conforme assinala o filósofo, que ele irrompe no presente por dissociação e anacronismo, de maneira a sublinhá-lo como arcaico. Este, por sua vez, tem relação com a origem que, segundo Agamben, "[...] não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto." (2009, p. 69). Ao colocar o passado ao lado das experiências vividas na atualidade de cada época é que se produz o conhecimento da gama de temporalidades histórico-culturais que intervém nas manifestações artísticas, a saber, na própria literatura. A história, portanto, passa a ser vista como uma rede de temporalidades que abole a ideia de cronologia ao fazer o entrecruzamento entre o arcaico e o contemporâneo.

Do entendimento de que diversas temporalidades perpassam o mundo atual, inscrevendo-o no devir histórico, interpretamos os *hiperlinks* encontrados em *Inferno Provisório* sob o prisma de que eles compõem um caleidoscópio temporal ao explorarem as aporias da concordância discordante (Santo Agostinho) que afetam não só a estrutura romanesca, como também a experiência das personagens que lutam para estarem arraigadas à cronologia factual, ou seja, terem uma posição de reconhecimento na sociedade. Assim, presenciamos a mobilidade das personagens entre os romances que integram a pentalogia de Ruffato, mesmo que não seja para exercer a função de protagonista, como no caso peculiar de dona Zulmira que aparece em catorze narrativas, mas sem desenvolver um papel efetivo (Cf. anexo). O trânsito entre as narrativas tem justificativa no fato de que Ruffato incorpora a

condição migrante das personagens na estrutura do conjunto de *Inferno Provisório*, revelando o efeito romanesco que ele tenta criar. Na entrevista que fizemos com o autor, percebemos o desejo de escrever sobre a movimentação da classe média trabalhadora do nosso país à procura de emprego. Entretanto, Luiz Ruffato passou por um árduo processo de pesquisa até encontrar a forma literária mais significativa para representar o sentido próprio da classe trabalhadora, como vemos na entrevista a nossa pesquisa:

> Ao longo da minha trajetória, quando não escrevi absolutamente nada e fiquei só estudando, pensei no que havia de fazer para construir esse livro sem incorrer nos erros que acreditava haver em outras obras. Por esse motivo, foi fundamental a produção de *eles eram muitos cavalos*, pois essa obra funcionou como uma espécie de caderno de exercícios formais no qual experimentei as diversas maneiras de narrar. Assim, tentei trabalhar com todas as possibilidades de formas narrativas que havia naquele momento. Quando terminei *eles eram muitos cavalos*, entendi qual seria a estrutura narrativa a ser empregada na pentalogia, que deveria ser fragmentária e passar por uma construção ao estilo balzaquiano. As mesmas experiências vividas pelas personagens mostram-se, como na vida, tão importantes para algumas quanto insignificantes a outras. Então, a ideia básica de *Inferno Provisório* vai nascer de *eles eram muitos cavalos* e com base muito no que aprendi com o Balzac. O escritor francês chegou a recompor *A comédia humana*, e eu segui a experiência dele com um detalhe incomum, que é a configuração da classe média baixa. Esse recurso denomino de realismo capitalista porque o sujeito passa a ser o princípio da narrativa. (2017).

Dentre as muitas ocorrências do trânsito das personagens dentro da pentalogia, citamos o caso de Zé Pinto que, além de estar em boa parte das narrativas, ainda é protagonista de “Um outro mundo” e exerce papel secundário em seis delas, a saber: “O alemão e a puria”, “A solução”, “Ciranda”, “A decisão”, “Vertigem”, “Vicente Cambota” (Cf. anexo). Em relação a Zé Pinto, notamos a contradição de ele estar na memória da maioria das personagens, mas quando deparamo-nos com a narrativa “Um outro mundo” percebemos que ele não faz sequer uma referência àqueles que habitaram o Beco. O exemplo de como Zé Pinto apreende as situações mais expressivas de sua vida, a contrapelo das demais personagens e conforme a constituição de sua subjetividade, sugere a forma pela qual cada personagem experimenta o tempo. Assim, acreditamos que Luiz Ruffato

delineia que a ação da temporalidade de cada personagem foi imprescindível para a escolha daquilo que deveria ser o conteúdo de *Inferno Provisório*, a saber, a percepção dos diversos planos temporais que constituem o homem contemporâneo.

Temos ainda as várias menções aos que moram no Beco do Zé Pinto na cidade de Cataguases, uma espécie de cortiço em que habita uma parte das personagens, mas que acaba deixando de ser uma vila de trabalhadores em virtude da criminalidade, até a sua total decadência e extinção. Muitas alusões são feitas ao poder exercido pela família Prata que é proprietária da Manufatora e da Industrial na cidade de Cataguases, bem como: ao "Amarzén" do Lino, a alguns bairros de Cataguases (Ana Carrara, Beira Rio, centro – Praça Rui Barbosa e Praça Santa Rita –, Granjaria, Ibraim, Matadouro, Paraíso – dos remediados e dos ricos –, Taquara Preta, Vila Domingos Lopes, Vila Minalda, Vila Reis, Vila Resende, Vila Teresa), ao prostíbulo chamado "Ilha", ao bar do Auzílio, ao Colégio das Irmãs, ao Colégio Cataguases, ao Cine Edgard, à Rua do Comércio, ao Centro Espírita "Bezerra de Menezes" e, também, ao Clube do Remo. Temos referências às cidades mineiras em que circulam as personagens (Além Paraíba, Alfenas, Astolfo Dutra, Bagagem, Barbacena, Belo Horizonte, Caratinga, Cataguases, Diamante, Divisa Alegre, Dona Eusébia, Embu, Eugenópolis, Guiricema, Governador Valadares, Guidoval, Juiz de Fora, Laranjal, Leopoldina, Miraí, Monte Azul, Muriaé, Recreio, Rodeiro, Senhora de Oliveira, Sinimbu, Sobral Pinto, Ubá) e de outros estados brasileiros e mesmo o estrangeiro (Apiacá – ES, Barra Mansa – RJ, Barra do Piraí – RJ, Bom Jesus do Itabapoana – RJ, Bom Jesus do Norte – ES, Brasília – GO, Cachoeiro do Itapemirim – ES, Cangaíba – SP, Conceição do Coité – BA, Diadema – SP, Ermelino Matarazzo – SP, Espanha, Goiás, Guarapari – ES, Guarujá – SP, Guarulhos – SP, Iconha – Es, Ilha do Governador – RJ, Itália, Itaperuna – RJ, Jamapará – RJ, Mato Grosso, Marataízes – ES, Nova Iorque, Paraíba do Sul – RJ, Paranapiacaba – SP, Praia Grande – SP, Rio de Janeiro, Rondônia, São Bernardo do Campo – SP, São José dos Campos – SP, São Miguel Paulista – SP, São Paulo, Santo André – SP, Santos – SP, Taboão da Serra – SP, Três Rios – RJ, Vassouras – RJ, Volta Redonda – RJ).

Algumas personagens desenvolvem o efeito de *hiperlink*, mas não alçam uma performance efetiva para o desenvolvimento de um enredo próprio, como: Justi, Zico e Zeca, Gérson, Padre Heraldo, Manoel Prata, Geraldo da Farmácia, Dona Arminda e Seu Antero, Seu Marciano, Dona Eucy e seu filho Lucas, Toninha e Márcia, Dona

Olga, Murrudo, Zé Preguiça, Presidente, Baianinha, Valdira, Dona Janice, Dona Conceição, Seu Lino, Renatim, Filhinha, Maura e Vilma. Há, contudo, uma quantia extensa de personagens que se encontra fora do esquema de *hiperlink* que, até mesmo, podem ou não fazer o papel de protagonistas na trama, como: André, Maria Zoccoli, Pedro, Santo Chiesa, Salvador, Regina e seu marido, dona Paula, Wilton, Naira, Ivair, Ariana, Seu Jeremias, Ângela, Rosana, Meire, Catarina, Rafael, dona América, Maria, Franco, Elisa Furlaneto, Luigia Benvenutti, Renatinho e Renan, Selena, Estela, Selma, Rubim, Seu Domingos, Mariana, Matilde, Patrícia, Maneco Linhares, Nilza, Tide, Orélio, Badeco (Jair), Seu Remundo, Rosa, Caveira, Jacaré, Josué, Rutinha e seu marido, enfermeiro Marcelo e médico sem nome, Capistrano, pastor Inocêncio, soldado sem nome, pastor Namir, Esmeralda, Isabel, Silvana e seu amante, Casimiro, Tõe, professor Francisco Pretti (Chico), Faustino, Dom Francisco Junqueira, juiz Emanuel Prata, Renato Nogueira, promotor público João Carlos Cunha, assassino anônimo, Isaías, Lia, Leda, Vera, Luana, Monique, Arminda, Geralda, Osvaldo, Bernadete, Adelaide, Julia, Plínio (Maripá), Jacy, Miriam, doutor Normando, menino assediado, Gracinha, Ezequias, Márcio, Zilda, Marilene, Sofia, Zé Celso, Ulisses, Ditão e Ditinho, Zico e Zeca, Natanael e Mariinha, Zarolho, atendente na rádio, Maria (esposa do Zé Pinto), Silas, Rafael, Josemar, Margarida de Souza Zoccolo, Ronaldo, mulher desconhecida, Clayton, Shirley, Laércio, dona Olinda, Quim, Pereira, Amaro, Teresinha, Seu Argemiro, Mauri, mãe de dona Fátima, doutor Pelágio dos Reis Antunes, Armando Prata, Flora, Márcio Toledo, Maestro dedinho, Gérson, Fábio, Sebastião, Eni, Rejane, padre Victor, vereador Levindo Novaes, psiquiatra Gilson Machado, Nilton (Boi), Dona Lucinha, Seu Chicão, Ubirajara, Zózimo, Ademir da Guia, Cláudio, mulher de Baiano, Diolinda, professora Cristina, Maurício da Serraria, Camargo, Miguel Creusa, Jesus, Zelito, Zé Peixe, Maria (mãe de Vicente Cambota), dona Iolanda, soldado Reis, Cirino, Pedroso, Pitico, Taquim, plantonista, bêbado, escrivão, retireiro, mulher e menina desconhecidos, Zé Rosa, Cleber, Verônica, Cassiana, Milton, doutor Rodrigo, Roque, Quitéria, Miltim, Michele, Dimas, Luzia, Nenego, Almerinda, Silvinha, Jeremias Furlaneto, Professor Kazuo, Janderly, Marly, Lidiane, Aílton, Laura, César, Fio, Ricardo, seu Saulo, dona Naná, Isaías, Pistolinha, Virgínia, Saulinho, tia Cotinha, tio Juliano, Afonso, dona Aurora, Maria Aparecida Albino, dona Darcy, Amâncio, Matias, Iracema, Eliana, Betão, Maria Aparecida Albino, Junim, Evelina, Zelão, Lopes, dona Glorinha, Jonas, Volnei, Carmen, Virgínia, Valdomiro, dona

Sílvia de Azevedo Novaes, Dona Inês Letícia de Assis Malta, Irineu, Margarete, Gina, Rubens (Nenê), Joelma, Alan, Julinha, ginecologista, Nilda, dona Preciosa, Nádia, Cláudia, Beatriz, dona Diana, Marcela, Rafael, Samuel, Fafá, Kauê, Fred, Gilson Finetto (Cabeludo), Nilo (Rui), Vera (Adelice), Talita, Netinho (Rivaldo), Arlete Bicio, Raimundo, Valério, Maria Bicio, frentista, Milene, Lívia, Iara, Éric, Delinha, dona Laurita, Dr. Palombo, Dr. Sant'Anna.

Em nossa reflexão, o emprego dos *hiperlinks* em *Inferno Provisório* aloca as personagens em outros enredos na tentativa de absorver o tempo na matéria ficcional, tal é a representação das relações entre as personagens da série no anexo deste trabalho. Além disso, como um pêndulo temporal, a série vem atravessada pelos ruídos mórbidos das fábricas e pelas correntezas do Rio Pomba, sem contar os fuxicos, os arranca-rabos e as conversas ao pé da orelha que ressoam do Beco, abolindo a divisão entre a intimidade e a vida pública. A emblemática imagem da rodovia Rio-Bahia também produz um vínculo entre as personagens para que elas consigam alcançar a transitividade própria do universo contemporâneo no qual estão ingressando. No conjunto desta obra, ainda nos deparamos com um desfilar de credos e religiões que fazem parte do ideário das personagens e, sem contar, as várias referências a bichos de estimação de toda sorte. A figura do cachorro sendo maltratado é a mais recorrente no decorrer da série ruffatiana, o que estabelece uma relação com a imagem do mesmo bichinho de Quincas Borba por quem Machado de Assis configurou uma sociedade decadente regida pelos deslumbramentos de uma aparente modernidade.

Se na literatura machadiana assistimos aos sintomas da inadequação ideológica na esfera social, acreditamos que *Inferno Provisório* vai delinear um outro momento de passagem na história da sociedade brasileira que consiste na entrada para um universo pós-moderno, o qual nem mesmo conseguiu superar os problemas em que se debatia a própria modernidade, mas continua a difundir processos de subjetivação obsoletos. Visto desse ponto, sublinhamos o pensamento de Karl Erik Schøllhammer (2011) segundo o qual a contemporaneidade tenta dar respostas a um anacronismo advindo de esperanças de um passado desencontrado e de um porvir utópico. No dizer do autor, "O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literariamente." (2011, p. 13). A

experiência desse sentimento de trauma, ou porque não de uma falta que dilacera a subjetividade, faz as personagens de Ruffato viverem em pura inércia, pois já não buscam respostas para as insuficientes promessas redentoras. Resistir nem ao menos se torna oportuno, pois vemo-las tragadas pelo abismo temporal em que caem, quando tentam submergir do limbo social. Schøllhammer destaca de que modo a escrita urbana se entretece à ficção e considera *Inferno Provisório* uma das versões do romance proletário:

> Como projeto literário, o romance parece combinar e conciliar uma ambição literária tradicional com uma solução narrativa experimental; a narrativa é construída a partir da reescrita de dois de seus livros de contos anteriores, já mencionados, e se apresenta como um trabalho em aberto em constante reelaboração. O estilo da narrativa é elíptico, sustentado por monólogos e diálogos, discursos diretos e indiretos, que forma mosaicos nos quais vozes do passado interrompem o presente, e as frases se encontram e se chocam sem nunca estabelecer uma verdadeira compreensão e simbiose dialógica. (2011, p. 84-85).

Nos volumes I, II e IV denominados *Mamma, son tanto felice*, *O mundo inimigo*, *O livro das impossibilidades*, Ruffato escreve uma nota de fim na qual esclarece que algumas narrativas foram reescritas a partir de outras duas obras dele, *História de remorso e rancores* e *(os sobreviventes)*. A nosso ver, este gesto não apenas insinua o caráter experimental apontado acima, como também sugere uma textualidade ficcional em constante gestação, tal qual uma reescritura da história do Brasil que embasa a proposta do escritor de abarcar um período de conflitos (de 1950 a princípio do século XXI) pelo qual passou nossa sociedade. O que pode estar relacionado com aquilo que Resende (2008) chama de retorno trágico à sociedade em sua anomia angustiante como se configura em *eles eram muitos cavalos*. Neste romance, a autora pondera que o narrador fragmenta a vida hostil na metrópole paulistana a ponto de se entranhar na privacidade doméstica, onde a violência pública se alastra. A sutil ironia e o humor obscuro impede, na acepção de Resende, que o romance caia no senso de um “relato do mundo cão”. A escritora ainda realça: “A narrativa entrecortada evita a catarse como consequência, propondo em seu lugar a crítica, numa espécie de distanciamento brechtiano

(lembra a cidade construída no filme *Dogville*, do diretor Lars von Trier) que comove, mas não ilude.” (RESENDE, 2008, p. 31).

Em crítica sobre a presença de uma trama entrecortada em Luiz Ruffato, Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite (2011) assevera que este recurso pode ser evidenciado na desestruturação sintática da fala verborrágica de Serginho, personagem de *Estive em Lisboa e lembrei de você*. A autora ainda afiança que esta personagem constitui um sujeito despreparado para a vida e que não possui consciência do seu papel no mundo. Nosso ponto de vista situa essa instância como uma inovação estrutural que visa fazer com que o tempo seja humanizado no mecanismo ficcional. Isso porque, seguindo a trajetória de Jameson (2002), o traço básico da pós-modernidade está em sua relação com o tempo, que aproxima as distâncias e afasta o que está perto mediante as novas conexões que o sujeito estabelece na sua incursão em um mundo norteado pelas tecnologias. Daí o emprego em *Inferno Provisório* do *hiperlink* narrativo que estrutura a série pelo viés auto-reflexivo de sua linguagem, o que pode ser observado, mais especificamente, pelo efeito de *mise in abyme* projetado em “A expiação”. Nesta narrativa, o narrador realiza um salto temporal para mostrar o porvir da personagem Badeco (Jair), que foi acusado pelo homicídio de Orlando Spinelli, e, em outro ponto da trama, retoma o fio narrativo buscando relatar o caso para além dos boatos criados pela população do vilarejo.

Nossa argumentação leva-nos a pensar que o *hiperlink* produz a diferença dentro da literatura de Ruffato na medida em que a disposição de um conjunto de referências cria um efeito de unidade às narrativas de *Inferno Provisório*. Pierre Lévy (1996) define o *hiperlink*, ou hipertexto, como uma rede de informações multimodais dispostas para a navegação, que desterritorializa o texto e faz dele um dispositivo sem fronteiras estáveis. Pelo fato de ultrapassar os limites, acreditamos que o conceito de *hiperlink* seja o mais cabível para denominar o trânsito das personagens no conjunto de *Inferno Provisório*. Como veremos, a (i)migração já não mais se refere apenas a que foi propagada pelos descendentes de italianos instalados no interior de Minas Gerais, mas a um deslocamento temporal que se apresenta na subjetividade das personagens e na própria forma da pentalogia, tal como Lévy sublinha em relação ao contexto digital. O autor ainda acrescenta que

> Com efeito, hierarquizar e selecionar áreas de sentido, tecer ligações entre essas zonas, conectar o texto a outros documentos, arrimá-lo a toda uma memória que forma como que o fundo sobre o qual ele se destaca e ao qual remete, são outras tantas funções do hipertexto informático. (1996, p. 37)

De acordo com Lévy (1996), a virtualização não tem afetado somente os meios de comunicação, mas também outros âmbitos de atuação humana como a economia, o funcionamento da inteligência e, até mesmo, os corpos. O autor define a virtualização como devir, ou heterogênese, do humano. Desse modo, a virtualização produz um deslocamento na identidade, conforme o argumento de Lévy, pois permitiria ao homem ser outro sem deixar de ser si mesmo. Deslocado, o sujeito já não segue uma linha de errância ou de migração dentro de uma extensão delimitada na medida em que se move "[...] de uma rede a outra, de um sistema de proximidade ao seguinte. Os espaços se metamorfoseiam e se bifurcam a nossos pés, forçando-nos à heterogênese." (LÉVY, 1996, p. 23). A recorrência ao *hiperlink* na montagem das narrativas em *Inferno Provisório* (Cf. anexo) pode ser relacionada ao conceito de virtualização que, de algum modo, faz-nos pensar que Luiz Ruffato dá uma resposta simbólica ao novo lugar ocupado pelo literário na sociedade contemporânea. O que pode ser explicado ao vermos na atualidade a literatura travando uma batalha constante para demarcar seu território em meio aos mecanismos de comunicação e a indústria cultural. Nesse sentido, Ruffato sugere que a literatura consegue romper as fronteiras do senso-comum mesmo estando sufocada pelo valor de mercadoria e capital que advém da cultura pós-moderna.

Ítalo Moriconi (1994) elabora uma revisão das teorias relacionadas ao conceito de pós-modernidade fazendo referência a personalidades como Jean-François Lyotard e Gianni Vattimo. Embora, o crítico veja o pós-moderno como uma resposta à exigência historicista do conhecimento no mundo hodierno, interessa-nos de seu estudo a distinção feita entre as noções de pós-industrial e capitalismo tardio. A primeira, fundada por Vattimo, tem em vista as transformações ocorridas no bojo da era informacional e tecnológica trazida pelo industrialismo do pós-guerra e pelo envolvimento da Europa na reconstrução e descolonização dos Estados Unidos. Já o segundo foi introduzido por Lyotard que reconhece a importância das transformações sociais, mas preocupa-se "[...] em destacar sua origem já na

chamada segunda revolução industrial de fins do século XIX, mas realça a continuidade, alegando que se trata ainda e sempre da história do capital e de sua formação social." (MORICONI, 1994, p. 29). Ambas as acepções acabam se cruzando quando refletimos sobre a temporalidade contemporânea que resvala para a presença de um sujeito norteado ao mesmo tempo por valores obsoletos que convivem com o desenvolvimento tecnológico.

Já Ann Kaplan (1993) verticaliza o pós-modernismo comercial presente no rápido fluxo de segmentos da MTV (Canal Televisivo Brasileiro), os quais sugerem em que medida a televisão se tornou uma rede de poder relacional e os sujeitos passaram a ter os corpos invadidos e explorados, pois já apresentavam-se inadequados às tecnologias. A autora parte do arcabouço teórico feminista para mostrar a desintegração do sujeito que mais se parece um "esquizofrênico" hipnotizado pelo controle remoto que lhe impõe o fim das fronteiras, fazendo-o adentrar em um mundo guiado pelo movimento da imagem. Os sujeitos já não confiam no otimismo da modernidade tecnológica, pois ele só traz a perplexidade e a saturação da vida como vemos na narrativa "O ataque" situada no terceiro volume de *Inferno Provisório*, em que o menino anônimo começa a escutar no rádio a menção a um ataque terrorista na cidade mineira de Cataguases e assiste a ruína de seus pais, que não compreendem o motivo de haver um louco na família.

Se a pós-modernidade traz o rompimento das fronteiras entre o homem e o mundo tecnológico, vemos que a grande circulação de informações permite-nos ter acesso ao conhecimento por meio apenas do deslize do mouse entre um *hiperlink* e outro. Assim, mais uma tópica de *Inferno Provisório* consiste na ênfase dada ao emprego de diversos formatos tipográficos de escrita, que projetam o imaginário de um leitor conectado à linguagem tecnológica e a um universo em que vigora a mescla de gêneros narrativos[23]. Desse modo, *Inferno provisório* reconfigura a

[23] Outros escritores empregaram o recurso estilístico relacionado à mudança tipográfica, como o Visconde de Taunay, por exemplo, que, na percepção de Dino Preti ([1972] 1977), destacou os níveis de fala dos diálogos em *Inocência* (1872). Quando Luiz Ruffato recorre a essa estratégia para formatar as transformações temporais e, ainda, os planos narrativos presentes em cada obra de *Inferno Provisório*, vemos que se trata de uma prática, caracterizada por Jameson (1985), como própria da pós-modernidade e que se refere às relações da arte com as diversas estéticas que se construíram durante a história. Como dito anteriormente, Ruffato retoma a tradição literária, mostrando a capacidade de reinvenção da literatura contemporânea, como em um processo de reflexão sobre o ato de narrar.

constante preocupação com o tempo no mundo contemporâneo por meio de uma linguagem que liga forma e conteúdo, ressaltando a consciência de nossa finitude.

Ora, essas palavras nos reportam ao estudo de Jefferson Agostini Mello (2006) que aprecia a escrita de Ruffato pelas diversas experimentações verbais e mistura de estilos. O autor ainda faz questão de expor em que medida *Inferno Provisório* encena a incongruente ligação do Brasil ao cenário mundial. Isso se explica pelo fato de que a ficção de Ruffato reposiciona "[...] a existência dispensável dos pobres e remediados do Brasil de hoje, agora com outros senhores e ainda mais dependentes dos rumos do dinheiro; portanto, extremamente suscetíveis aos fluxos da riqueza, que os levam a reboque, de um lado para o outro." (MELLO, 2006, p. 223). Consoante a essa perspectiva, observamos que a pentalogia de Ruffato traça o conflito entre duas esferas que figura a transformação do homem interiorano em detrimento de seu ingresso na vida urbana, a saber, a tradição e os novos valores apregoados com a pós-modernidade. Se tivéssemos suporte na ideologia do progresso social, poderíamos pensar que a estrutura mandonista e arcaica já teria sido deflagrada no mundo contemporâneo, mas, pelo contrário, vemos que a barbárie se reverbera a cada dia, tal qual nos apresenta *Inferno Provisório* em sua projeção da violência e das relações de subalternidade propagadas por uma minoria que controla o poder.

Andrea Saad Hossne, ao investigar o romance *eles eram muitos cavalos*, afiança que a literatura de Ruffato tematiza o fracasso de um projeto moderno de nação construído nos moldes da economia neo-liberal, como também revela as mazelas "[...] de uma concepção de progresso que passa pelas agruras da urbanização, tomada em todas as suas variáveis semânticas." (2007, p. 19). A ensaísta assegura que, por mais que a dicção aparente ser local, as personagens ascendem ao universal, no que têm de regionais, na medida em que sugerem um microcosmo social do Brasil. Embora muitos críticos tratem da prosa de Ruffato com aparato na urbanidade, a autora coloca como mote ficcional o convívio social que, muitas vezes, resulta em sua violência constitutiva. Concordamos com o posicionamento de Hossne no que diz respeito ao descompasso que ainda se torna evidente na história do Brasil. Contudo, nosso ponto de partida para o estudo de *Inferno Provisório* será o de pensar que, como se faz notório no título, a subjetividade contemporânea vive os percalços de se ter ingressado no universo do

consumo capitalista, só que sem conseguir se debater contra ele, a única saída vai ser aceitá-lo. Daí, a ideia de que a série projeta as personagens vivendo em temporalidades díspares, mas que são coetâneas devido à inevitável possibilidade de encontrar uma linha de fuga. Ir em busca de novos horizontes seria uma opção, mas quando se desloca para outro lugar o ser migrante se depara com os mesmos problemas de outrora e, mais, com o sentimento de falta.

A proposta de Hossne faz-se pertinente tendo em vista que, com o lançamento do livro *eles eram muitos cavalos*, uma parte da crítica procurou compreendê-lo levando em consideração o veio citadino. Nestas pesquisas encontramos a cidade, no caso a de São Paulo (*eles eram muitos cavalos*, 2001), sendo focalizada como caótica (Schøllhammer, 2007), contaminada, logo cidade-monstro (Lehnen, 2007) ou mesmo uma cidade sem cidadania (Hossne, 2007) que vive uma paranoia urbana (VIEIRA, 2007). Temos ainda perspectivas (Oliveira; Sá, 2007) que relacionam a imagética citadina em Luiz Ruffato com outras cidades encenadas por escritores modernistas (Baudelaire, Oswald de Andrade, Cesário Verde, dentre outros). A estrutura narrativa das obras de Ruffato é entendida como um conjunto aberto (Schøllhammer), cuja coerência entre as partes (Sá) apresenta-se na mescla de recortes (Lehnen), contos breves (Oliveira), móbiles (Gomes), dentre outras denominações. Por isso, a abordagem aqui adotada, sobre como a literatura de Luiz Ruffato reelabora as experiências temporais do ser humano na contemporaneidade, parte de visão crítica distinta dos estudos realizados sobre as obras deste escritor, que, em sua maioria, centram-se somente na representação dos espaços urbanos.

Cecília Almeida Salles (2007) chega a afirmar que *eles eram muitos cavalos* adquire um novo tempo narrativo na medida em que manifesta um ritmo dilatado e expandido em decorrência da urgência e velocidade com que circulam as informações na atualidade. Já Giovanni Ricciardi (2007) esboça que Ruffato constrói a referida obra de um ponto de vista proletário que abarca os despossuídos e os marginais. Contudo, podemos perceber que não apenas na série *Inferno Provisório*, que trata da classe trabalhadora brasileira, mas em outras obras do escritor mineiro como *Flores artificiais*, lançado em 2014, consiste na miscelânea de grupos sociais heterogêneos, sem nenhuma apologia à pobreza. Quiçá, qualquer dia desses, Ruffato tenha que se defender usando o jargão do ex-presidente do Uruguai Pepe

Mujica: “Não faço apologia à pobreza, faço apologia à liberdade.” A pobreza se disfarça pelo anonimato que, no olhar de Ivete Lara Camargos Walty (2007), encontra-se em personagens cuja ausência de nome, associada à falta de classificação das narrativas de *eles muitos cavalos*, está ligada a um hipotético movimento de resistência no cotidiano da grande metrópole paulistana:

> O texto desmanchado metaforiza a história desmanchada da cidade, que traz no lixo contemporâneo não apenas o que se costuma atribuir ao lixo, mas pedaços dessa ordem social excludente nos signos da riqueza e do poder, que insistem em permanecer acima do que consideram um país podre: as empresas, os ministros, as portarias assinadas, o heliponto. Não é por acaso que referências ao consumo e à publicidade ligados a datas comemorativas, sobretudo ao dia das mães, atravessam os contos. (2007, p. 62).

Encontramos outros textos que investigam a literatura de Ruffato como no caso de Marisa Lajolo (2007) que parte da posição tomada na estética da recepção, para analisar a figura do narrador contemporâneo embasada na leitura de *eles eram muitos cavalos*. A pesquisadora aponta como, a partir das primeiras décadas do século XX, as narrativas ficaram cada vez mais embaralhadas a ponto de fazerem com que os narradores perdessem a compostura “[...] deixando cada vez mais a critério dos leitores o preenchimento de lacunas, o estabelecimento de nexos. Ou seja, chegou ao fim o sossego do leitor que, agora, mais do que nunca, escreve o que lê.” (2007, 103). Enquanto isso, Maria Zilda Ferreira Cury (2007) concentra-se nas escolhas discursivas feitas por Ruffato para a representação das ruínas a que está disposta a cidade de São Paulo com reflexo na figura decadente do corpo social. Ruínas contemporâneas seria a definição dada por muitos estudiosos (Schollhammer; Cury; Hossne, 2007) para caracterizar as agruras da urbanização de São Paulo pela perspectiva ruffatiana. Ruínas representadas pelos problemas do trânsito que, conforme o ideário de Lúcia Sá, se fazem assunto midiático cotidiano: “Mas a estagnação do trânsito, o movimento lento que constantemente paralisa a cidade em EEMC, aponta, também, para a estagnação social.” (SÁ, 2007, p. 98). Ruínas que nem mesmo o anjo da história, figura emblemática construída por Walter Benjamin (1994), seria capaz de reaver para fazê-las falar de um passado que

amontou destroços não só históricos, mas também humanos para a contemporaneidade.

Renato Cordeiro Gomes (2007) não fica para trás ao apreender a vida urbana em *eles eram muitos cavalos*, que estaria relacionada à desterritorialização das relações interpessoais em virtude do lugar de interdenpendência criado nas interações transnacionais. Gomes constitui um dos poucos críticos que afirmam que a linguagem de Ruffato se distancia da realidade extratextual, o que resulta na corrosão do aspecto tautológico em prol do seu caráter ficcional. Ele acrescenta que o artifício da linguagem delineia a crueldade da realidade urbana atual do país, destacando a crise representacional na apreensão da violência cotidiana. O autor ainda considera que "[...] o livro de Ruffato não é hermético e comporta um leitor médio, aquele que é visado por boa parte da literatura contemporânea, que quer ser lida por um número maior de leitores, atendendo, de certa forma, à demanda do mercado." (2007, p. 138). Muitos críticos chegam a relacionar o fato de Ruffato vir sendo apresentado por escritores já consagrados no mercado literário brasileiro, como Ignácio de Loyola Brandão e Ivan Ângelo, como uma estratégia para a sua legitimação dentro do próprio sistema.

Dentre os ensaístas que relacionam a literatura de Ruffato ao Modernismo está Vera Lúcia de Oliveira (2007) para quem o olhar do romancista seria o mesmo de estranhamento frente à megalópole paulista. De acordo com a autora, a produção do escritor mineiro dialoga com livros como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade, *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), de Alcântara Machado, e até mesmo *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. Oliveira também consegue ver algumas dessemelhanças como a que Ruffato instaura em relação a Oswald de Andrade:

> Ao contrário de Oswald, no entanto, que privilegia, em sua leitura crítica do mundo paulistano, o humor, a sátira e a paródia, no caso de Ruffato, às inovações formais o autor associa um agudo e concreto sentimento de participação social, de *pietas* por todos esses seres infelizes, que compõe o retrato talvez mais pungente e doloroso, jamais elaborado, da capital paulista. (2007, p. 148).

Enquanto alguns críticos ilustram a relação da obra ruffatiana com a tradição literária brasileira, outros consideram contraproducente o escritor mineiro empregar uma linguagem fragmentária e caótica para tratar da realidade urbana da cidade de São Paulo. O caso de Ricardo Lísias é emblemático deste tipo de crítica que deixa de reconhecer os deslocamentos que a literatura de Luiz Ruffato tem feito quanto aos escritores do seu tempo. Por outro lado, Giorgio de Marchis (2016) rebate a perspectiva de Lísias quando elucida que *eles eram muitos cavalos* possui uma linguagem adequada à projeção da cidade paulistana e, acima de tudo, das experiências do homem em um cenário de democracia disjuntiva. Ao contrário da argumentação levantada pelo crítico brasileiro, o estudioso italiano se empenha em mostrar que o sentido da linguagem na obra ruffatiana está relacionado à ficcionalização da impossibilidade de significar o quão plural são as vozes que ressoam de uma metrópole, grande e contraditória, como São Paulo.

Nesta linha, também situamos a pesquisa de Giovanna Dealtry (2009) que dimensiona a forma com que Ruffato organiza as "vozes estilhaçadas e desconectadas" em uma polifonia capaz de revelar as mazelas da cidade paulistana. No ponto de vista da autora, *eles eram muitos cavalos* rompe com a linearidade e o sentido estável característico do romance burguês. Dealtry ainda se esforça em desvelar a arquitetura complexa de *Inferno Provisório* que, somente pela sua fragmentação, consegue levantar uma discussão a respeito da falência do projeto nacional de modernização proposto ao Brasil pelas elites dominantes. Para a autora, "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." (2009, p. 219).

Além disso, como bem sugerem Maurício Silva e Rita Couto (2016), há certa dificuldade em classificar as narrativas de *Inferno Provisório* seguindo os parâmetros construídos pela historiografia e crítica literária brasileira. Os autores, também organizadores do mais recente livro sobre as obras de Luiz Ruffato, evidenciam o caráter "poligráfico" do escritor mineiro, cuja produção apresenta contradições que revelam o dinamismo e a diversidade da nossa literatura. Silva se concentra em apreender as condições de produção nas quais o escritor mineiro está inserido. O autor afiança que a literatura brasileira, a partir do século XX, iniciou um processo de diversificação estética que subverteu as estruturas da ficção tradicional "[...] ao

desconstruir a percepção unidirecional do homem e do mundo que está a sua volta e, consequentemente, instaurando o diverso, o oblíquo e o instável no âmbito da composição narrativa.” (2016, p. 124).

Nesta mesma coletânea de ensaios, Diana Navas (2016) aprecia o romance *eles eram muitos cavalos* focalizando aspectos como: a pluralidade de cenas centradas no tempo presente e a falta de unidade do foco narrativo, e da própria estrutura da obra, que produz o efeito auto-reflexivo da linguagem. Enquanto isso, Gian Luigi de Rosa (2016) verticaliza os traumas sofridos por Serginho em decorrência de sua imigração para Lisboa, no livro *Estive em Lisboa e lembrei de você*, como também da mudança da personagem Célio em *De mim já nem se lembra* (2016 [2007]), suposto irmão de Ruffato, para a cidade de São Paulo. Na conjetura do crítico, o afastamento da terra natal fará com que eles sintam, à flor da pele, as frustrações de serem caracterizados pelo “entre-lugar”, ou seja, pelo não pertencimento a um local capaz de propiciar segurança e identidade.

A proposta de Tereza Jardini (2016) concentra-se no estudo da posição narrativa assumida em *Flores artificiais*. A estudiosa menciona três pontos a serem observados quanto ao foco narrativo nesta obra: o de um viajante solitário que conta suas desventuras pelo mundo; de várias personagens, o que levaria à formação de diversas histórias; e de um narrador-observador dedicado a narrar as lembranças mais marcantes das pessoas que cruzaram seu caminho. Já Rosana Corrêa Lobo (2016) enfatiza que a linguagem sedimentada de *Inferno Provisório* constitui a melhor forma encontrada pelo escritor mineiro de interpretar a má-formação da sociedade brasileira a partir de 1950. Por outro lado, Helena Bonito Pereira está preocupada em delinear o movimento migratório realizado pelas personagens da série que buscam melhores condições de vida, mas acabam tendo suas identidades envolvidas por novos processos de subjetivação: “Trata-se da sedimentação de identidades em um vilarejo no interior do Brasil, em meados do século passado, da hibridação entre personagens de origens diversas e, finalmente, da construção das identidades fragmentárias que marcam a sociedade brasileira.” (2016, p. 113).

Acreditamos na pertinência destes estudos já que o crivo da crítica literária constitui fator crucial para a entrada da literatura de Ruffato no cenário dos grandes clássicos brasileiros. Ora, Jameson (1985) avalia que a pós-modernidade trouxe consigo a ideia de que só a inovação estilística não seria mais possível, restando ao

artista falar com as vozes dos “museus imaginários”. O teórico defende que a arte precisa falar de si mesma a partir de uma nova dicção e “[...] mais ainda, isto significa que uma de suas mensagens essenciais implicará necessariamente a falência da estética e da arte, a falência do novo, o encarceramento no passado.” (JAMESON, 1985, p. 20-21). Temos clareza de que a retomada de diversas estéticas no âmbito da literatura ruffatiana se deva ao fato de que o escritor mineiro procura abordar como a literatura consegue se reinventar na atualidade e refletir a si mesma como em um jogo de espelhos. Por esse motivo, muitos críticos consideram que Ruffato ora recorre à tradição realista e/ou à estética modernista, porém com uma linguagem atualizada, para construir uma literatura que tenha compromisso com a realidade. A nosso ver, a linguagem de Ruffato alça o processo de reflexividade sobre o ato mesmo de criação estética com base naquilo que foi produzido no âmbito do sistema literário brasileiro. De acordo com Michael Foucault (2006, p. 49),

> [...] a obra de linguagem não faria outra coisa além de avançar mais profundamente na impalpável densidade do espelho, suscitar o duplo deste duplo que já é a escrita, descobrir assim um infinito possível e impossível, perseguir incessantemente a palavra, mantê-la além da morte que a condena, e liberar o jorro de um murmúrio.

Foucault inicia sua discussão sobre a linguagem da obra de arte com a seguinte máxima de Blanchot: “Escrever para não morrer”. A morte mencionada por Foucault refere-se ao fato de que a escrita constitui o artifício que faz imortalizar a narrativa para além dos interstícios da memória. Dessa forma, o filósofo parece dialogar com Benjamin (1994a) quando este argumenta sobre a extinção da narrativa oral e, consequentemente, da arte de narrar com a entrada do mundo na modernidade. Assim sendo, consideramos que *Inferno Provisório* se configura como o espaço virtual em que a linguagem encontra seu sistema de auto-representação no diálogo travado com a tradição estética na qual está inserida, como também com a escrita urbana que se infiltra pelos meandros deste romance. Seria, portanto, a pentalogia de Ruffato uma espécie de *hardware* que atualiza o acontecimento literário fazendo-o ingressar no processo de devir que leva o leitor ao conhecimento da Alteridade. Depreendemos na literatura de Ruffato a configuração de tramas

elásticas e novos espaços e velocidades que produzem a diferença em relação ao circuito estético do qual faz parte.

Diante deste esboço, nosso trabalho procura entender como a montagem do tempo em *Inferno Provisório* revela que a vida contemporânea está circunscrita pela migração de sujeitos que são obrigados a se habituarem com as ruínas de um passado que tentam esquecer, mas que é impossível (BENJAMIN, 1994). Tudo o que acontece em determinado momento, logo se torna estilhaços conectados na memória, os quais por apenas um clique são ressignificados na experiência espaço-temporal de cada personagem. Criar um livro sobre figuras (i)migrantes trata-se de uma forma encontrada por Luiz Ruffato para dar totalidade ao universo caótico do mundo do trabalho e, principalmente, de uma maioria da população brasileira silenciada pelo discurso hegemônico, a classe média baixa trabalhadora. É inevitável, com isso, o deslizar das personagens de uma narrativa para outra e, também, entre as obras que compõem a saga ruffatiana. A nosso ver, o provisório em sua condição fugaz vai ao encontro de outro lugar de passagem, a saber, o próprio inferno que, em *Inferno Provisório*, configura-se como enigma do tempo. Provisória é a condição do homem que dia após dia se depara com a coexistência de temporalidades heterogêneas que revelam a perda do sentido de si no mundo contemporâneo. Consideramos, desta forma, que a estratégia de reatualizar o mito do inferno pelo efeito alegórico resulta na projeção de uma tessitura narrativa que hibridiza o tempo ficcional à condição do homem, rompendo assim com as categorias tradicionais de se conceber o romance.

CAPÍTULO II

TEMPO E MOBILIDADE

2.1 “Mas... ainda não temerei profanar o leito de minha mãe”: origens e silêncio

> *Não pertenço a lugar algum, sou, sempre fui, um estranho, um estrangeiro... Não me entreguei à vida – ela me largou num parque abandonado...* (RUFFATO, 2014a, p. 140).

A epígrafe incide em um fragmento que subtraímos da mais recente publicação de Luiz Ruffato, cujo título *Flores artificiais* (2014a) coloca em xeque aquilo que há de mais natural na vida terrestre ao lado das fabricações que demarcam a posição do ser humano no mundo. Não existe mais uma essência que possa ser pré-concebida, pois tudo no circuito social se constitui por simulacros que reproduzem *ad infinitum* sujeitos distantes de sua origem, já que também envoltos pelos dispositivos criados em série para o consumo e bem-estar. A personagem deste livro, Dório Finetto, é uma *persona* solitária que percorreu vários países com o intuito de firmar carreira no Banco Mundial e, num dia trivial, depara-se com o vazio de uma vida em que teve de abrir mão de suas raízes, família ou um sentido explicativo para a jornada percorrida. A contrapelo desta conjetura, temos a subdivisão desta parte do nosso trabalho que é composta por uma interrogação de Édipo para a sua mãe Jocasta sobre o ato incestuoso. A réplica baseia-se na entrega ao Destino, pois, segundo ela, “Bem mais fácil e tranqüilo é o viver daquele que não dá importância a tais coisas.” (SÓFOCLES, [≅ 427 a.C.] 2002, p. 59).

Em *Inferno Provisório*, a tópica do desconhecimento em relação à origem aparece ao lado da procura por mantê-la silenciada, constituindo-se como o paradoxo que norteia uma parcela das narrativas situadas na série. Na figura de Édipo, observamos como a sequência da temporalidade vai sendo interrompida por diversos fatores que lhe evidenciam uma gama de caminhos que se entrecruzam, inviabilizando qualquer possibilidade de se conceder uma cronologia para a

existência. Aquém de uma perspectiva fatalista confiante no destino, a pentalogia de Ruffato encena a forma pela qual o apagamento da origem converge para o imaginário da mobilidade, que na série se reporta aos primórdios da industrialização no Brasil com a imigração em grande escala e, principalmente, italiana. Assim, supomos que o escritor elabora uma reconfiguração estética das relações com o tempo na medida em que o mundo hodierno absorto na temporalidade do presente, conforme o pensamento de Giorgio Agamben (2009), faz um processo de retorno que não cessa de se repetir, porém sem fundar uma origem e/ou uma identidade temporal. Nesse sentido, a experiência temporal do homem contemporâneo se torna algo inacabado ao sempre fundar sua origem no presente.

Ao verticalizar o trabalho sobre a experiência do tempo, deparamo-nos com um amplo rol de propostas teóricas acerca das condições de sua produção no âmbito da literatura (BAKHTIN, 1998; GENETTE, 1979; MEYERHOFF, 1976; NUNES, 2003; POUILON, 1974), cinematografia (DELEUZE, 2006a; TARKOVSKI, 1998), como também filosofia (BACHELARD, 1998; DELEUZE, 2003; GAGNEBIN, 2006; PELBART, 2010; RICOEUR, 1994, 2012, 1997; SANTO AGOSTINHO, 2000) e cultura (ELIAS, 1998; JAMESON, 1985; MAFFESOLI, 2003; PUENTE, 2010; SÁ, 2011). Embora haja algumas diferenças e conjeturas aparentemente antagônicas, os autores selecionados fazem jus ao conhecimento de como a temporalidade atravessa a subjetividade tornando-se tempo humano, o que desconstrói a ideia de uma cronologia regulada pelos ponteiros dos relógios. Quanto ao estudo do fluxo temporal na literatura, Benedito Nunes (2003) concorda com Gerárd Genette (1979) em relação ao fato de que o tempo constitui um efeito de linguagem presente na travessia textual que estrutura o modo pelo qual o leitor estabelece contato com sua leitura e interpretação. A literatura cria um mundo no qual apenas discorrer sobre o tempo culminaria em fracasso, visto que ela instaura o percurso de transformá-lo em dispositivo estético da própria matéria narrativa.

Deste modo, Ligia Cadermatori (2000), ao avaliar a narrativa brasileira contemporânea, instaura que há dois princípios quanto à configuração temporal da ação que seriam opostos entre si: um que se refere à ordem sequencial dos episódios para compor uma história individual ou coletiva; e outro que evita a montagem estrutural e a narração baseada em estratégias discursivas que visam a um desfecho. Nas palavras da autora:

> A tradição narrativa de imitar uma ação completa e una tem gerado múltiplas variações e, também, evitações. Evitar ou, ficando a meio caminho, sabotar a narração, não é apenas uma eleição formal. Trata-se de uma maneira de insinuar a descrença no mundo como um ordenado e conseqüente sistema de relações entre meios e fins. A recusa à narração deixa implícito que uma história bem acabada, do tipo que procura amarrar todos os fios que teceu, solapa a persistência do enigma. (CADERMATORI, 2010, p. 13).

Contudo, nada é tão simples assim! Isso porque observamos que no projeto literário de Luiz Ruffato, a composição da intriga e/ou história de cada personagem se produz por uma diversidade de eventos concomitantes que encena o investimento na configuração de um tempo pluridimensional, que nem seria recusado ou mesmo seguido à risca de qualquer cronologia. No decorrer da nossa investigação, recorreremos aos demais estudos sobre a experiência da temporalidade, basta-nos, neste momento, percebermos de que maneira a cena literária projeta a simultaneidade de tempos que denota, conforme Santo Agostinho (2000), as aporias por trás de toda tentativa de definição objetal. Longe ainda estamos de elaborar uma história sobre o conceito de tempo como faz Olga de Sá (2011) que se reporta aos gregos arcaicos passando pelo nascimento da tragédia, como também pelos órficos, pré-socráticos, atomistas e chega a Platão e Aristóteles até a filosofia moderna com Bergson, Nietzsche, Hurssel e Heidegger.

O ponto de partida que escolhemos situa-se na teologia de Santo Agostinho, que se configura como base do pensamento filosófico e cultural contemporâneo a respeito da temporalidade. O teólogo formula o questionamento que realça a contradição do plano temporal: “De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro –, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade.” (2000, p. 243). Santo Agostinho refuta a visão do tempo segundo a qual tratar-se-ia de uma sequência passível de mensuração, mas sim uma síntese que distende da alma e, consequentemente, engendra a arte da narração. Ao fazer uma reavaliação do legado filosófico deixado por Santo Agostinho no que concerne à especulação sobre o tempo, Paul Ricoeur (1994) amplia a noção de composição da intriga e a de tempo narrativo e estuda, à maneira

da estética da recepção, a experiência do leitor como uma refiguração narrativa. Para Ricoeur, “[...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.” (1994, p. 85). Em termos gerais, os três volumes de *Tempo e Narrativa* (1994, 2012, 1997) demarcam, em primeiro lugar, as operações narrativas produzidas pela linguagem, bem como a transformação da experiência temporal mediante o ato de narrar e, ainda, a configuração das narrativas/histórias. Jeanne Marie Gagnebin (2006) sintetiza o trabalho de Ricoeur pela seguinte tópica:

> É justamente nesse momento de *refiguração*, de um remanejamento da experiência temporal, graças ao texto, que se situam, segundo Ricoeur, as maiores diferenças entre narrativa histórica e narrativa ficcional. A história remodela a experiência do leitor por “uma reconstrução do passado baseada nos rastros por ele deixados”, a partir de uma *ausência*, portanto, enquanto a ficção transforma a experiência temporal a partir de sua preciosa *irrealidade*. Se ambas podem usar estratégias narrativas semelhantes, mecanismos de *configuração* parecidos ou mesmo idênticos, o momento da *refiguração* do mundo do leitor difere, sobretudo, no que toca à sua experiência temporal. (GAGNEBIN, 2006, p. 173).

Diante disso, reavemos as intersecções entre a narrativa histórica e a ficcional feitas por Ricoeur ao visar o conceito aristotélico de *mimese*, elaborando as acepções de *mimese I, mimese II* e *mimese III*. A primeira consiste na representação da ação (prefiguração) enquanto que a segunda traça a experiência do leitor (configuração) e a última traz a relação do mundo do texto com o do leitor (refiguração). Com tal esboço, o filósofo assinala que “[...] o próprio sentido da operação da configuração constitutiva da tessitura da intriga resulta de sua posição intermediária entre as duas operações que chamo de *mimese* I e *mimese* III e que constituem o montante e a jusante de *mimese* II.” (1994, p. 86). Saber como a literatura criada por Luiz Ruffato glosa experiências temporais que se interpenetram sincronicamente, consiste na estratégia encontrada para entendermos a corrosão da estrutura tradicional do romance brasileiro. Ao levarmos em consideração as experiências temporais das personagens em cada enredo e as relações que estabelecem no seu trânsito para as demais obras que compõem a série, podemos

ver *Inferno Provisório* em sua totalidade como um grande romance e não apenas um amontoado de narrativas/histórias. Assim, fica-nos latente a ideia de que o escritor mineiro reverbera a esquizofrenia da subjetividade contemporânea por meio do modo pelo qual as personagens produzem o tempo.

Para a investigação a ser desenvolvida nesta seção da nossa tese, escolhemos as narrativas que encenam o pelo qual as personagens desejam impetrar a mobilidade no objetivo de esquecer, ou mesmo silenciar, suas origens, mas não o fazem: "Uma fábula", "Sulfato de morfina", "A solução" e "Vicente Cambota".[24] Daí, posicionarmos a primeira narrativa de *Inferno Provisório* situada no livro *Mamma, son tanto Felice* (2005a) cuja denominação "Uma fábula" contradiz o caráter pedagógico do gênero literário a que se refere quando desconstrói o processo antropomórfico ao colocá-lo na imagem paterna do Micheletto velho. Tal obra compõe-se por seis narrativas, sendo que a inaugural, "Uma fábula", traz a história de uma família de imigrantes italianos, que habitava no interior de Minas Gerais por volta dos anos de 1950[25].

Outrossim, o enredo tem início com a menção sobre a personagem André e, em seguida, apresenta o seu nascimento como um fato extraordinário se comparado à quantidade de abortos presenciados pela parteira Maria Zoccoli. O narrador não se imiscui de trazer a imagem abnegada de Chiara Bicio, a Micheletta velha, que foi levada pelo marido a "[...] esvaindo a mocidade pelos baixios, vinte anos de gravidezes, um estupor, treze rebentos – oito filhas-mulheres – [...]." (RUFFATO, 2005a, p. 15). A dual alegoria do tempo (vida/morte) atravessa o destino de André, cujo nascimento assinala o deslocamento em relação à mentalidade patriarcal de Micheletto velho. André só aparece novamente dentro da narrativa em mais dois momentos e ao final, em que as expectativas de transformar sua vida, com a ida para a suposta cidade grande, Cataguases, são sempre interrompidas por algum empecilho criado por ele.

No princípio, apesar de mencionar a personagem André, o foco da narrativa se constitui a partir de Micheletto com seu perfil autoritário que recorda a formação

[24] Estas, por sua vez, não estão presentes em uma obra específica de *Inferno Provisório*, o que mostra a rede virtual de *hiperlinks* construída por Luiz Ruffato para dar totalidade a sua pentalogia. Assim também será feito nas demais sessões de nosso trabalho.

[25] Tal marcação histórica só pode ser apreendida pela presença de objetos como a bicicleta Göricke e a pomada para cabelos Brylcreen utilizados por André na adolescência.

do antigo patriarcado dominante no Brasil da República velha, se levarmos em consideração o fato de que esta personagem está envolvida em múltiplos processos de subjetivação que correspondem à fase primária do desenvolvimento capitalista no Brasil. O narrador assume uma posição heterodiegética concentrando-se em recuperar o passado de Micheletto, sendo que, muitas vezes, assimila a voz desta personagem ao contar os fatos por meio de uma estratégia paternalista. Torna-se recorrente também o uso do sumário que sintetiza os acontecimentos da vida de Micheletto como maneira de insinuar o controle exercido pelo narrador em relação ao tempo. Micheletto realiza ações brutais como o aprisionamento da esposa Chiara que ficou louca após a série de partos para conseguir gerar filhos varões e, ainda, o assassinato da própria filha em decorrência de sua fuga com um caixeiro viajante. Aqui o papel dos mecanismos repressores está condicionado às ordens dos proprietários de terras que, como Micheletto, logra a polícia e emprega a lei de Talião sob a filha que, amarrada a um cabresto de cavalo, caminha para a execução: “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?” (RUFFATO, 2005a, p. 19-20).

O esquema patriarcal é desestabilizado com a chegada do caixeiro-viajante que, conforme apresenta o narrador, possui o poder de seduzir e corromper a dignidade da instituição familiar. O perigo que advém de Eva funciona como qualificativo da esposa escolhida para “povoar” aqueles rincões, mas este objetivo foi frustrado pelo fato de Chiara ser “fraca da cabeça” e não conseguir perpetuar a prole com filhos machos. O discurso de Micheletto a respeito do lugar da mulher na sociedade consiste em um modo de ver a emancipação feminina como o declínio de seu posicionamento patriarcal[26]. Como explica Luiz Costa Lima (1989) em *Casa-grande & senzala* (1933), de Gilberto Freire, haveria uma plasticidade na linguagem que suscitaria a ordenação social: “O patriarca não era só senhor de seus escravos e de seus familiares como dos mortos e dos que legalmente eram seus intermediários na saída da vida.” (LIMA, 1989, p. 230).

[26] O narrador lança mão de uma descrição bastante peculiar de Chiara que é descaracterizada pela impossibilidade de ser trocada, pois como mulher/mercadoria tinha vindo com defeito, o de ter uma cabeça “fraca”. A imagem da mulher feita por Micheletto relacionada à procriação condiz com a que é feita pela personagem Paulo Honório do romance *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, que deseja uma companheira para manter sua posição social e procriar sua espécie.

O narrador recorre a diversas analepses quanto à vida pregressa de Micheletto, quando discorre sobre o desejo desta personagem em conquistar bens materiais e, consequentemente, constituir uma família. A focalização tridimensional do espaço e a sua delimitação geográfica sugere o lugar elevado de onde fala o narrador colocando no mesmo plano narrativo o passado de Micheletto e o futuro incerto de André. Temos o paradoxo temporal construído no que concerne ao fluxo lento de uma vida obsoleta forjada sob a velocidade que demanda o ideário moderno de progresso, em contraponto com o ritmo configurado na personagem André. Dois tempos, duas mentalidades, o arcaico e o moderno contraditoriamente convergindo para a revelia temporal de André que, como o seu pai, deseja partir sem rumo definido na tentativa de também apalpar o desconhecido. Micheletto figura um indivíduo de passagem que, nas palavras de Nelson Brissac Peixoto (1987), quer encontrar um lugar onde possa estabelecer raízes e lhe sirva de referência para determinar sua origem. Contudo, Peixoto assevera que a procura por um lugar muitas vezes leva este mesmo sujeito a ir cada vez para mais longe, desterritorializar-se. O silenciamento da origem se estabelece em “Uma fábula” pelo caminho traçado por Micheletto para fundar sua vida sob novos alicerces:

> Desdobrou a família, entre machados e queimadas, arados e enxadas, no fundo do fundo de uma barroca enquistada meio caminho de Rodeiro para a Serra da Onça, por detrás, cruzando enviesado pelas Três Vendas, pouco mais ou menos coleando as águas nervosas do Rio Xopotó, uma grota adquirida com o sol amontado nas costas nos encabritados cafezais do Piau, solto no mundo, desmamado de pai e mãe, enfezado na empreita da limpa das “ruas” até a panha dos grãos maduros, para depois, orgulhoso, nota sobre nota, escriturar aquele mataréu vassalo de bicharia selvagem [...]. (RUFFATO, 2005a, p. 16).

Conforme vemos nas coordenadas geográficas traçadas pelo narrador, o caminho que vai da Serra da Onça a Rodeiro cruza as cidades de Pouso Alegre e Barbacena em um percurso equivalente a mais quinhentos quilômetros. Dando-nos a entender a pretensão de fazer com que essa parte do estado mineiro seja conhecida e desbravada pelo leitor. A ênfase atribuída pelo narrador à distância da localidade amplia o nível de atraso em que vive a personagem Micheletto ao perseguir incessantemente a riqueza, seguindo a voga do imediatismo capitalista. A

ideia de propriedade se instaura no momento em que Micheletto ateia fogo nos tocos das árvores para inaugurar o plantio que lhe traria o acúmulo de riqueza, tal qual a ave de fênix renasce das próprias cinzas também a riqueza brotará. Em Micheletto o caráter rural encontra-se com o capitalista de modo a encenar as contradições ideológicas presentes no formato econômico desenvolvido no Brasil. A saber, um capitalismo que, desde os primórdios, esteve baseado na exploração do trabalho escravo. De acordo com Roberto Schwarz (1992), o conjunto de ideias advindas da Europa foi trazido à pauta brasileira em contraste com a realidade de escravismo que mantinha a economia latifundiária de exportação no século XIX. Mesmo com a Revolução de 30, o país não conseguiu modificar as velhas práticas políticas e alcançar uma transformação radical na sua estrutura socioeconômica. Micheletto situa-se nessa encruzilhada histórica, sendo interessante sublinharmos que ele incorpora o discurso do trabalho como força para o enriquecimento.

Neste fragmento, vemos uma legítima topografia de Minas Gerais construída pelo movimento migratório de Micheletto para conseguir encontrar um lugar onde pudesse iniciar a vida. Por mais que o narrador tente mostrar certo domínio ao seguir uma ordenação que marca o tempo em períodos (“domingo”, “sete meses”, “roncaria da madrugada”, “tempos idos”, “hora a hora”, “de começo”, “trinta e cinco anos”, dentre outros) e, sem rodeios, descrever por alto os episódios mais contundentes, vemo-lo se debater pelo jogo obsessivo e cruel estabelecido por uma trajetória retrospectiva que visa abarcar o máximo de fatos em ritmo hábil. Deste modo, se há o silenciamento do passado por parte de personagens como o próprio André, o narrador, do ponto de vista da estrutura, faz um verdadeiro *regressus ad uterum* com vistas a determinar a origem sugerindo que esta produz uma identidade temporalmente arcaica. Quanto a isso, faz-se pertinente o estudo de Mircea Eliade (1972) que verticaliza, com base na psicanálise freudiana sobre a primeira infância, como o retorno individual à origem funciona com a finalidade de renovar e regenerar o sentido da vida para aquele que a empreende. Seria uma espécie de rito iniciatório que, segundo o filósofo, traduz-se “[...] pela aniquilação do Cosmo, operando, conseqüentemente, a ‘saída do Tempo’, o acesso à ‘imortalidade’.” (1972, p. 63).

O que está em xeque não diz respeito a uma *anamnesis*, pois a recordação do passado remete, no pensamento de Eliade, a uma libertação da obra do Tempo. O estudioso afirma que a técnica de retorno à origem relaciona-se ao desejo de

conhecer a história de uma coisa para poder melhor dominá-la, tal como faz a epopeia homérica. Eliade enfatiza que “Certamente, percorrer o tempo em direção contrária implica uma experiência que depende da memória pessoal, ao passo que o conhecimento da origem se reduz à apreensão de uma história primordial exemplar, de um mito.” (1972, p. 65). Somente como mito seria possível conceber a imagem de Micheletto que com o transcorrer do tempo restou apenas o caráter de exemplaridade para as mães intimidarem seus filhos: “[...] sitiou-se na fazendola, hominiziando-se entre os animais, comendo, bebendo e dormindo com eles, bicho-ele-mesmo.” (RUFFATO, 2005a, p. 23). Presenciamos a derrocada final de Micheletto que tem sua condição reduzida ao nada com o abandono da família, o que resulta no processo de devir-animal. Bastante engenhoso, portanto, apresenta-se o narrador que agora insinua sua superioridade no que se refere ao atraso encenado pela extinção do poder soberano de Micheletto. Assim, interpretamos o retorno à origem de Micheletto como uma forma de tratar da condição do homem na sociedade contemporânea. Conquanto pareça arcaica, a figura de Micheletto é bastante contemporânea se pensarmos que a barbárie vigora cada vez mais na sociedade atual.

Logo, vemos como a paternidade ganha uma acepção edipiana já que Micheletto aparece, em um primeiro momento, como falo significativo para André no momento em que seus olhos fazem mais do que “olhar” e sim “iluminar” o homem de braços compridos e tão alto que chegava a quase “bater a cabeça nas nuvens” e “[...] tão sistemático que o evitavam na estrada, cujo capricho reservara ele todo para seus alqueires cercados de acha de braúna e arame farpado.” (RUFFATO, 2005a, p. 17-18). Análogo a Polifemo que também organiza sua sobrevivência pelo regime patriarcal (ADORNO & MAX HORKHEIMER, 1985), vemos que Micheletto nem ao menos consegue se comunicar com seus semelhantes a não ser pelo uso da violência. O emprego da palavra “pai” com inicial maiúscula sugere-nos que não só André, como também o narrador mantém certo respeito pela posição autoritária de Micheletto. Em um dos poucos momentos, há uma pausa narrativa (GENETTE, 1972) que congela o tempo da história para fazer prosseguir um discurso de ressentimento quanto à Micheletto, que não sabemos se parte de André ou mesmo do narrador.

A imagem paterna apresenta-se para André como marca do sujeito sem história, sem uma temporalidade, devido à busca constante de Micheletto pelo domínio geográfico do espaço. Disso, resulta a provisoriedade daquele que, como o pai, deseja experimentar o abandono em um mundo no qual não existem fronteiras. O que, na consideração de Peixoto (1987), relaciona-se com o legado de abandono deixado pelos pais para que a prole cumpra também a tarefa de criar raízes. Contudo, a "danação hereditária" de estar em movimento, empregando os termos do teórico, contamina os filhos que buscam no êxodo a sensação de estar fora do tempo. O ressentimento de André com seu pai lhe faz estabelecer uma linha de fuga para que consiga apagar sua genealogia: "Orgulhoso, aos catorze anos André já conduzia seu nariz às roças fronteiras de Rodeiro, alugando a enxada em jornadas para os lados do Diamante e para os lados do Corgo do Sapo, nunca para as direções da Serra da Onça [...]" (RUFFATO, 2005a, p. 23). Este pressuposto leva-nos a recorrer à assertiva de Peixoto segundo a qual: "A figura do pai é dupla: por um lado representa as origens que esses seres estão buscando, mas, por outro, é o que está na raiz do deslocamento deles. Aquele que deixa tudo para trás já foi, por sua vez, abandonado pelo pai." (1987, p. 108). Por esse motivo, confiamos que o desvario e a omissão de Micheletto revelam a falta de identidade de André que fica inseguro e sempre burla os planos de sua vida: "[...] um dia encorajar, aventurar-se em Ubá, diz-que cidade grande, de amplas modernidades, [...]" (RUFFATO, 2005a, p. 25).

O próprio título *Mamma, son tanto Felice* do livro inaugural de *Inferno Provisório* quando faz referência à canção "Mamma", composta em 1940 por Cesare Andrea Bixio e interpretada pelo tenor lírico italiano Luciano Pavarotti, que também constitui uma das epígrafes desta obra, sugere-nos que André como um sujeito desenraizado do mundo encontra sua maternidade no deslumbramento trazido pela migração. Do mesmo modo que Sófocles aponta no incesto a possibilidade de aniquilar qualquer atrelamento do sujeito ao mundo por meio do vínculo genealógico. A aversão quanto à imagem paterna atravessa todo esse primeiro volume, o que torna mais significativo o nome desta obra na medida em que introduz o gesto de rebeldia em relação ao estabelecimento de origens[27]. Ao fim, apreendemos a

[27] Quiçá, esta estratégia também diga respeito ao fim do vínculo identitário com a pátria ou mesmo com algum regionalismo, já que encontramos em Silviano Santiago (2004a, p. 52) o argumento de que: "O camponês salta hoje por cima da Revolução Industrial e cai a pé, a nado, de trem, navio ou avião, diretamente na metrópole pós-

identidade bíblica (MATEUS, 4: 18-20) que André mantém dentro do enredo, junto ao irmão Pedro, no momento em que encontra a personagem denominada Salvador e que pretende fazer algo oculto para o leitor: “[...] o que que esse Salvador fez que vai precisar tanto assim da gente?, e o irmão, tentando não perder de vista o homem, respondeu, apressado, Ele não fez nada ainda... Vai fazer...” (RUFFATO, 2005a, p. 25). Trata-se da instauração de uma nova temporalidade que, messianicamente, trará a redenção ao mundo ainda preso ao arcaísmo de ideias.

Se em “Uma fábula” situamos o tempo do mandonismo demarcado pela figura de Micheletto, na narrativa “Sulfato de morfina”, presente também no primeiro volume de *Inferno Provisório*, encontramos a projeção de uma experiência temporal agônica porque submersa na atmosfera da doença/morte. A narrativa opera uma decomposição do tempo na medida em que este aparece delineado pela mudança na formatação referente à fonte da escrita. Há quatro marcas tipográficas que definem os planos temporais, sendo que o presente narrativo está registrado pela fonte *times new roman*, a introspecção introduzida por dona Paula com itálico, o diálogo entre as personagens pelo uso do negrito e, finalmente, a voz do narrador quando retoma o passado próximo e distante da protagonista ora referida com letra *cambria*. O enredo focaliza apenas um pequeno período na vida de Dona Paula que vai de “um sol que se afundava por entre as meias-laranjas” até a chegada da morte da protagonista. A narrativa funda seus alicerces sob o efeito de alongamento (GENETE, 1987) tendo em vista o contraste entre as cenas construídas em fluxo acelerado e as passagens analépticas trazidas em câmera lenta. Presenciamos uma experiência temporal insólita na qual a protagonista parece se afundar ao lamentar o abandono dos filhos (Ivair, Ângela, Rosana, Ariana), a distância dos irmãos (Virgílio, Franco e Chiara Bicio), a morte do marido (Seu Jeremias) e a dependência da filha Regina e do genro.

Toda a trama gira em torno de uma rememoração que visa silenciar o passado como tentativa de fazer com que a morte leve consigo os rastros da vida terrena de dona Paula. Esta personagem também esteve à procura de um lugar no mundo na medida em que apreendeu a condição humana por meio de sua provisoriedade, a via de passagem para seres sem destino. O narrador executa o

---

moderna.” A própria aceitação de (i)migrantes, no dizer do referido autor, se fortaleceu pela ideologia da cordialidade que defende o emprego da violência somente quando ela não atinge os seus partidários.

retorno ao passado de dona Paula por meio de um viés mítico que, de acordo com Jean-Pierre Vernant (1990), consiste em uma estratégia na qual a memória aparece como atitude de aversão à existência temporal linear. Com base na perspectiva teórica de Vernant a respeito do papel da memória nos mitos escatológicos, acreditamos que a retomada da vida da protagonista coloca os acontecimentos em um quadro temporal no qual o passado constitui fonte de um presente que apenas guarda ruínas dos tempos de outrora. Assim, as agruras vividas por dona Paula surgem como a contraparte do deslocamento realizado por seus pais, Giacinto Bicio e Elisa Furlaneto, que saíram do solo italiano no navio Carlos R. para atracar no porto brasileiro de Santos, fazendo "[...] martirizada a história em estrangeiras manhãs suarentas, sob a planta dos pés terras ordinárias, casebres escalando montanhas em perdidos sertões, saúvas, redescobrimentos." (RUFFATO, 2005a, p. 40).

"Proprietários do impossível retorno", como diria o narrador de "Sulfato de morfina", os pais de dona Paula vieram buscar no território brasileiro a realização do sonho de conquistar e desbravar terras nunca dantes conhecidas. O surto imigratório italiano teve início em nosso país com o fim do investimento escravocrata que, seguindo a pesquisa de Paula Beiguelman (1982), levou os grandes proprietários de terra a procurar mão-de-obra estrangeira para gerir a produção das lavouras. A estudiosa apresenta que o imigrantismo foi subvencionado pelos cofres públicos para que os fazendeiros introduzissem o trabalho estrangeiro em detrimento do escravo[28]. O período áureo da imigração italiana no Brasil data de 1897 e, conforme Beiguelman, os colonos eram trazidos em conjunto familiar para que os donos de terra pudessem ainda explorar o trabalho suplementar de crianças e mulheres. Contudo, os imigrantes já iniciavam endividados com seus patrões em virtude da necessidade de subsidiar o lar, o que resultou em diversas revoltas (1892 e 1896) ocasionadas a fim de reivindicar rendimento pecuniário cabível, bem como a alteração nos termos do ajuste contratual. A autora também exibe que, acusados de propiciar a superprodução ocorrida no ano de 1902, os imigrantes eram vistos com maus olhos, já que buscavam a ascensão social e a formação de pecúlio. Foi convocada a substituição dos italianos por um elemento estrangeiro que fosse

[28] No estudo de Maria Lídia Lichtscheidl Maretti (2006) encontramos a consideração de que o Visconde de Taunay (1843-1899) foi um dos precursores na construção de um projeto político que previa a instalação de imigrantes europeus no Brasil.

menos ambicioso, mas já se encaminhava a abolição do sistema de imigração subvencionada pelo governo que sobreveio em 1927.

Tais apontamentos reportam-nos ao trabalho de esquecimento empreendido pela personagem dona Paula, cuja origem está marcada por um projeto frustrado de vida, tal qual a modernização brasileira que, em seus primórdios, buscava superar o atraso sob égide da ideologia liberal trazida da Europa (SCHWARZ, 1992). A amplitude no tempo de afastamento do presente permite que o narrador mergulhe nas memórias da protagonista para fazê-la reviver cada momento significativo de sua vida na tentativa de estender a agonia experimentada. A todo instante deparamo-nos com os ecos que atravessam a narrativa constituídos pelos gemidos de dona Paula que lastima a condição de dependência por conta de suas enfermidades: "*Melhor morrer, Estou morrendo?* A filha empurrou o portãozinho de madeira, lingüetas enferrujadas, correu para perto dela, sem saber *O que fazer?, meu Deus?, o que fazer?*, **Mãe, o que a senhora está sentindo?**" (RUFFATO, 2005a, p. 32)[29]. A crueldade do narrador se desdobra ainda pela percepção dos relatos feitos pelos vizinhos sobre a dor de dona Paula: "O **Nossa!, que magreza!,** o **Jesus!, que palidez!**, o **Ó Deus misericordioso!**" (RUFFATO, 2005a, p. 33). Nem mesmo a vaga recordação em língua italiana do "Padre Nostro" é capaz de afastar as intempéries, pois o esquecimento do dialeto materno sugere que nem a memória pode apagar a inevitabilidade do tempo, a finitude humana. Assim, fica-nos clara a asserção de Jeanne Marie Gagnebin (2006) de que a história atesta a luta humana "[...] contra esse esquecimento primevo que nos é tão caro: o esquecimento de nossa própria morte." (GAGNEBIN, 2006, p. 192). O narrador ilustra como a agonia de dona Paula passa pela retomada da memória que culmina na analogia entre a morte dela e a do pai Giacinto Bicio:

> O pai, pendurados nos ombros os alforjes de uma tristura tamanha, contrariedades tantas que atacaram as entranhas [...] e murcharam os dias sem comer sem falar sem desejar outra panacéia que não o fim, e o pai, dilacerante quentura na boca-do-estômago, enfermou, mofinou, secou, até render-se, quarta-feira, agosto, quatro, **impossível esquecer, à charrete, olhos espantados com a dor, como agora os seus, a**

[29] Neste fragmento, vemos o trabalho que o leitor precisa fazer para compreender a posição discursiva de cada personagem na narrativa, que mescla diversas temporalidades ajustadas ao emprego de fontes tipográficas distintas. O que comprova nossa tese de que a literatura de Ruffato supõe, assim, uma conduta do leitor alinhada à versatilidade dos mecanismos do mundo digital.

> **camisola desdobrada sobre o abdome em chamas, as mesmas que o consumiram, ele, que não tossia, como não tosse, que não reclamava, como não reclama, que se esvaiu em silêncio e solidão e remorso** [...] (RUFFATO, 2005a, p. 40-41, grifo nosso)[30].

O que distingue a agonia de dona Paula em relação à morte de seu pai está no fato de que enquanto este tinha nostalgia pela terra pátria, aquela deseja mesmo apagar os rastros de seu passado cheio de remorso e desgosto. A dor que tangencia a distância da terra natal como efeito do esquecimento também pode ser encontrada no poema VI do Canto V presente no livro *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima, que está epigrafado em todos os volumes de *Inferno Provisório*. O primeiro verso "As naus que não chegam" faz referência à condição dos seres migrantes que, nas palavras de Peixoto (1987), veem em todo o lugar que param somente vazio e decepção. Sendo, portanto, necessário o recomeço da viagem, sempre ininterrupto, que faz do movimento um estado temporal de suspensão. Filha de um sujeito em deslocamento, dona Paula experimenta a melancolia de estar sem migrar, de estar fora da ampulheta do tempo, vivendo o ressentimento daqueles que foram abandonados no meio do caminho. O argumento de Peixoto aponta que: "A experiência do *abandono* é constitutiva deste mundo sem fronteiras. As pessoas estão continuamente indo embora ou sendo deixadas sozinhas." (1987, p. 106).

Aqui também a figura paterna, que deveria trazer à baila um significado para a origem de dona Paula, apenas mostra como Giacinto deixou-lhe apenas o legado da perdição com o estilhaçamento constante de sua identidade em cada caminho percorrido. A doença que ataca seu corpo, só não consegue consumir as memórias que fazem a *via crucis* da morte da protagonista se tornar um tempo de espera permanente e insuportável. A morte é o término da estrada, o fim do movimento, onde o tempo desaba em ruínas e nem mesmo a morfina pode extirpar a dor causada pelas lembranças que a cercam por todos os lados. Assim, somente a memória resgatada pelo narrador consegue prolongar a chegada da "indesejada", como bem diz a própria protagonista. Quanto a isso, Vernant (1990) observa que a rememoração se desenvolve no momento em que o sujeito esquece o tempo presente durante este processo. Como Penélope em sua tecelagem sempre inacabada, o narrador apreende o passado de dona Paula pelas relações de filiação

[30] Todo o excerto está escrito em letra *cambria*.

genealógica, mas a chegada do fim demonstra que a memória perdeu o simbolismo mitológico referente à imortalidade. Para Vernant, "[...] não é mais o segredo das origens que ela oferece às criaturas mortais, mas o meio de atingir o fim do tempo, de colocar um termo no ciclo das gerações." (1990, p. 146). Deste modo, a descendência de dona Paula, assim como ela mesma, teve um outro recomeço distante daquele vivido pelas gerações precedentes, até que os rastros da morte possam encaminhar o esquecimento/apagamento do passado.

A qualquer custo, outra personagem que deseja apagar os rastros de seu passado trata-se de Hélia da narrativa "A solução", situada no segundo volume intitulado *O mundo inimigo* (2005b)[31]. Contudo, a primeira narrativa "Amigos", da referida obra, produz um efeito proléptico que revela como a protagonista não conseguiu se livrar do passado, o qual fê-la se transformar em mãe e dona de casa. O sonho de Hélia tem fundamento na ascensão social e, principalmente, no encontro de um marido com poder aquisitivo para torná-la uma consumidora nata. Esta personagem compartilha um barraco no Beco do Zé Pinto com os pais, Marlindo e dona Zulmira, e o único irmão, Luzimar. Hélia trabalha em uma tecelagem de Cataguases, sendo que a cena inaugural do enredo situa o momento em que Hélia larga o "avental de pano cru" com o fito de deixar o serviço por causa do término do expediente. A temporalidade norteadora da existência de Hélia se refere à espera que constantemente perpassa a trama, como a dizer que ela não tem atitude suficiente para modificar a situação em que vive, sendo melhor deixar o príncipe encantado aparecer no cavalo branco para salvá-la deste mundo de pobreza e subalternidade. Cogitamos, com isso, que a protagonista experimenta as aporias de Santo Agostinho na medida em que está em constante *intentio* faz com que chegue a *distentio* de sua subjetividade.

A marcação temporal, empregada de maneira cronológica pelas corredeiras do rio Pomba, contrasta com a dupla tipografia empregada para diferenciar a situação introspectiva da personagem nos momentos de angústia em relação à ordem da história. Na cena inicial, observamos que Hélia aguarda, na saída da

[31] Este livro está composto por doze narrativas, cujo escopo apresenta a vida de seres que sempre encontram uma barreira a lhes impedir o caminho ("Amigos", "A demolição", "O barco", "A solução", "A mancha", "Jorge Pelado", "Ciranda", "Paisagem sem história", "A danação", "A decisão", "Um outro mundo", "Vertigem").

Manufatora, por sua amiga Júlia que demora para chegar e, assim, presenciamos o conflito de não poder viver como as pessoas abastadas:

> Bateu o cartão-de-ponto e, *droga!*, lá vem aquela vontade de chorar, *manteiga derretida!* O cata-níquel já passara e agora nem carona de bicicleta conseguiria mais. O negócio era ir andando até em casa, lençóis de nuvens brancas quarando ao sol das dez e vinte, fevereiro, *ah! o clube do remo deve de estar lotado ai meu deus quem me dera! mas quem sou eu?* (RUFFATO, 2005b, p. 63).

O sofrimento esboçado pela frustração de Hélia se contrapõe ao modo ríspido e prepotente com que ela trata as amigas Márcia e Toninha, como também o namorado Maripá que mesmo agradando a seus pais não está no nível social que ela deseja atingir. Diante da total apatia pelo namorado, a personagem propõe o fim do relacionamento, mas Maripá, embora tachado de ignorante, exorta Hélia a ter uma visão mais realista quanto a sua própria condição social, sem achar que está em um lugar mais elevado do que os demais habitantes do Beco. O esnobismo encontra no vazio da personalidade de Hélia um álibi contundente para desagradar e afastar todos a sua volta. Até mesmo a Toninha se aborrece com a falta de aceitação da protagonista no que diz respeito à vida de marginalidade:

> Conseguir o quê, Hélia? Perguntou a Márcia. Sair... sair desse beco... dessa vida... Toninha, você não pensa em um dia sair... desse buraco não? Toninha jogou a revista no chão, com violência, Merda, você gosta de ser chata, heim! (RUFFATO, 2005b, p. 69).

A maioria das personagens de *Inferno Provisório* está conformada com a vida que leva e quando resolve protestar ou, mesmo, expor suas angústias, como Hélia, acaba sendo rechaçada. Daí o fato de que a protagonista de “A solução” contraditoriamente não conseguir encontrar uma saída plausível para os sentimentos com os quais se debate e assim expor sua experiência. A consciência de Hélia caminha à revelia do seu passado, mas também já perdeu de vista o glorioso futuro que tanto sonhou no momento em que, após se aprontar para o passeio noturno ao fim da missa, cai em estado de choque: “E então um tremor

abala seu peito, uma enchente, há muito contida, espalha-se selvagem, explodindo numa convulsão em seu corpo macerado.” (RUFFATO, 2005b, p. 72). Resta-lhe apenas uma identidade dissipada em virtude da perda de um horizonte de futuro e do esquecimento do passado, o que culmina na projeção de uma temporalidade marcada pelo presente eterno, pois sem possiblidades de encontrar uma saída.

Consoante a essa proposição, acrescentamos a ideia de Frederic Jameson (1985), ao lado da perspectiva de Adauto Novaes (2004), que abordam como a pós-modernidade produziu uma sociedade que não consegue se relacionar com o tempo e a história. Partindo do conceito lacaniano de esquizofrenia, Jameson observa que a experiência da temporalidade humana (passado, presente, memória), bem como a identidade pessoal e a sensação do vivido temporal constituem um efeito de linguagem. O teórico pondera que o sistema social contemporâneo sofre de um esquecimento quanto ao sentido de preservar a história (passado) ao viver em um presente perpétuo, que apaga as tradições construídas pelas sociedades precedentes. Na esteira dessa reflexão, temos o seguinte inquirimento de Novaes:

> O que vemos de novo, no estado presente, é a ausência de futuro. Imaginar o futuro tornou-se impossível e passamos a ser dominados por aquilo que muitos definem como vida “volátil e efêmera”, cuja experiência desconhece qualquer “sentido de continuidade e se esgota em um presente vivido como instante fugaz”. (2004, p. 8).

Outro estudioso que assinala a emergência do presente na pós-modernidade refere-se a Michel Maffesoli (2004) para quem existe uma “eisteinização” do tempo que se contrai em espaço na busca dionisíaca de gozar o aqui e agora. A ética do presentismo no universo contemporâneo se alinharia, segundo o autor, “[...] à filosofia do ‘*kairos*’, que enfatiza as ocasiões e as boas oportunidades, posto que a vida, de certo modo, não passa de uma sucessão de instantes eternos que convém viver aqui e agora, da melhor maneira possível.” (2004, p. 28). Essas considerações permitem-nos apontar que a personagem Hélia tornou-se refém de um presente do qual não pode se afastar, nem mesmo com a morte, e que impede o vislumbrar de um horizonte de futuro. Ao recorrer à ideia de Ricouer (1994) segundo a qual a finitude seria uma catástrofe que pretende abolir o tempo, notamos o quanto a referida protagonista de Ruffato busca, aos poucos, apagar as marcas de si mesma

criadas ao longo da História. Recorrendo ao *flash back*, a última cena retoma o início da narrativa, na medida em que se abre pelo fim da trama, porém acrescenta-lhe a aparição de Maripá que resgata Hélia de um provável suicídio nas "águas barrentas" do rio Pomba. Desta forma, parece-nos que o inferno de Hélia não é tão efêmero como sugere o título da série produzida por Ruffato: "Os olhos fixos nos redemunhos que se formam no meio do rio. O barulho líquido. Os redemunhos. A água barrenta. O sol na cabeça, *não nunca vou conseguir sair desse inferno...*" (2005b, p. 72). Tudo gira realinhando o tempo cíclico da vida paupérrima de Hélia de modo a sugerir que a sua mentalidade obsoleta precisará ser aniquilada para que ela consiga aceitar a si mesma[32].

A personagem Vicente Cambota também está no centro de um "redemunho" e cujo apelido intitula a narrativa homônima localizada no terceiro volume *Vista Parcial da noite* (2011a) da série *Inferno Provisório*. De início, temos delineada a infância deste protagonista que sofreu toda sorte de desgraça após o enlouquecimento da mãe Maria. Na sessão inicial, vemos a perda relativa à temporalidade da personagem realçada pela negação do nome próprio: "Vicente não chamava Vicente. [...] que foi registrad[o] com o nome de Asclepíades de Souza, filho legítimo de Maria de Souza, e de _____. Nada durou Asclepíades." (RUFFATO, 2011a, p. 119). Os nomes, neste fragmento, são destacados pelo emprego da fonte tipográfica *cambria*, como também a palavra "legítimo", que mostram o enfraquecimento de qualquer ideia essencialista. O tempo da doença e a ausência da figura paterna levam Vicente Cambota a conviver com a experiência de uma temporalidade vazia que ele deseja ser preenchida de acordo com aquela vivida pelos demais indivíduos a seu redor, a da reificação: "De-favor abrigados aqui-ali, pulava carteiras de escolas, repetente, compridos olhos invejosos de uniformes azuis-e-brancos. A mãe protegia-a esbravecido, quando frenética desafiava a vizinhança impaciente, quando esgotada só desejava a morte." (RUFFATO, 2011a, p. 119).

Aqui, mais uma vez, avistamos a imagem materna como abrigo e proteção, de modo a revelar o regozijo nostálgico de um sentimento que jamais há de regressar a sua origem. A loucura pode ser vista, associada à ideia machadiana,

[32] O diálogo com a tradição faz-se visível quando relacionamos o aforisma repetido em *Grande sertão: veredas* (2006, p. 595), de João Guimarães Rosa: "... *O diabo na rua, no meio do redemunho*...", que traz a cena bélica travada pelos jagunços de Riobaldo e que acarreta a morte de Diadorim.

como uma estratégia para colocar a verdade na boca daqueles que estão às margens da sociedade. Tratar-se-ia de uma espécie de encarceramento do sujeito em uma temporalidade cujo sentido não está demarcado pelo viés cronológico da sociedade capitalista. Cabe, portanto, a Vicente Cambota negligenciar “a mescla de urina mofo podridão” a fim de acompanhar a mãe por onde pudessem encontrar abrigo, a saber, no porão da casa do Zé Pinto. Ao lado da mãe, a personagem vive um tempo de espera incansável, mas quando ela é internada no Hospício de Barbacena ele se metamorfoseia de “domador das horas, esbanjador de espaço” (RUFFATO, 2011a, p. 123) para viver, assim como ela, aprisionado na chacrinha que Zé Pinto arrematara no Paraíso:

> A todos, encastoado em seu silêncio, procurava agradar. E com tal sofreguidão oferecia, sol a sol, sua boa-vontade, que patente tornava a precisão de manter-se ocupado todo o tempo, para quando a noite, inundando tudo de preto, descesse, as bobiças do pensamento, junto com os pernilongos, se conservassem zunindo lá fora, na companhia dos grilos, sapos e outros habitantes das trevas. (RUFFATO, 2011a, p. 124).

Logo, não é à toa que o inferno experimentado por Vicente Cambota seja atravessado pela escuridão de uma vista que só pode ser apreendida na parcialidade da noite, tal como sugere o título do livro. A completude desta visão noturna acontece no momento da enchente no rio Pomba que promoveu na personagem uma nova “demudança” em “um janeiro torrencial, cujas águas derreteram os barrancos”. A metáfora de Heráclito (1540 – 470 a. C.) segundo a qual um mesmo homem não entra duas vezes no mesmo rio, possibilita-nos refletir sobre a intensidade do devir temporal que transforma mais uma vez Vicente Cambota. Agora, o esquecimento da origem faz com que ele se afogue na incompreensão trazida pela cachaça, tornando-se a cada dia mais revoltado com a situação de abandono a que foi legado. A figura materna, que seria a única referência a dar sentido a sua origem, já não mais existe levando o protagonista a seguir seu processo de desenraizamento com o mundo. Perdido, ele sofre com a ojeriza da população: “[...] espantalho embriagado curador de criança arteira, desmodelo para moleques arruaceiros, chacota para rapazes namoradeiros [...]” (RUFFATO, 2011a, p. 126).

Estrangeiro de si, o protagonista procura criar uma distância em relação à localidade onde viveu a partir do momento em que inicia uma perambulação pela cidade de Cataguases. Certo dia, foi encontrado inconsciente e, internado na Casa de Saúde, ficou perplexo diante da possibilidade de ter seu destino extraviado como o da própria mãe. O protagonista compreende a violência cometida contra sua mãe que é privada de liberdade por ser considerada louca e, assim, incapacitada para a vida social. Na acepção de Paulo Sérgio Pinheiro (1998), a violência constitui uma resposta à terrível impossibilidade de conviver com a diferença. O pesquisador avalia como a barbárie do pensamento converge para que os excluídos sejam ignorados: “Raramente tenta-se inverter o olhar e entender a irracionalidade do olhar que exclui, tortura, mata” (1998, p. 17). Diante deste isolamento, Vicente caminha à revelia pela cidade embaixo de um temporal que lhe faz cair numa espécie de bueiro do tempo, no qual descobre a morte: “[...] nada enxerga, escorrega, o chão desmorona, pensa gritar, uma cratera engole-o, metade dentro do bueiro, metade fora}” (RUFFATO, 2011a, p. 127).

Até mesmo na morte, o protagonista sente os efeitos da mobilidade que o levou ao nomadismo realizado dentro de sua própria cidade natal, Cataguases. O desfalecimento até a queda no bueiro pode ser interpretado como a vertigem que, no dizer de Peixoto (1987), produz a sensação de movimento no espaço própria daqueles que andam em círculo sem encontrar um lugar estável, o que torna o sujeito propenso à queda. Peixoto ainda acrescenta: “Toda desterritorialização é vivida como desabamento: o espaço se desintegra, as identidades se desfazem.” (1987, p. 130). Tudo ao redor de Vicente Cambota contribui para o seu desejo de desaparecer sem deixar rastros, tendo em vista que não conseguiu construir raízes em um mundo no qual sua temporalidade histórica foi sequestrada/apagada. Sendo assim, o protagonista representa a subjetividade contemporânea sempre envolta pelas ruínas de um passado que não consegue reconstruir, tendo que manter-se agarrado a um presente torturante e sem significado. O que pode ser visto no argumento de Maria Zilda Ferreira Cury a respeito da forma fragmentária do romance inaugural de Luiz Ruffato, *eles eram muitos cavalos* (2005 [2001]), que “[...] elege a ruína como estratégia discursiva que reenvia as narrativas à representação do também arruinado corpo social, busca formal de grande rendimento expressivo.” (2007, p. 112).

No que tange ao recurso a uma narração incisiva quanto à morte de Vicente Cambota, percebemos em que medida a sociedade brasileira vive a cada dia um constante retrocesso à barbárie outrora negada. Adorno e Horkheimer (1985) afirmam que até mesmo a musa da epopeia homérica ao narrar o enforcamento das servas, que traíram a confiança de Ulisses quando se relacionaram com os pretendentes de Penélope, omite a violência da cena, pois via nisto um vestígio de barbárie. Dessa forma, o relato homérico estaria em outro estágio da civilização na medida em que consegue vencer o mundo mítico pela elipse da imagem brutal da morte. A mentalidade arcaica em que jaz a região mineira de Cataguases fez com que Vicente Cambota substituísse a temporalidade constitutiva de si mesmo por um tempo outro, o qual denota a fratura produzida no sujeito contemporâneo largado às margens deste mundo administrado pelos ponteiros dos relógios. A temporalidade vem interferir na vida do protagonista no momento em que ele sofre a *distentio* de sua alma que se dispersa na mobilidade, mas volta a unificá-lo quando atinge a morte pelo debate travado consigo mesmo. Assim, acreditamos que Luiz Ruffato estabelece uma relação edipiana com a temporalidade inscrita em suas personagens, mostrando que o afastamento do país/cidade de origem funciona como esquecimento.

2.2 (I)migrações: o não-lugar do sujeito na roda do tempo

> *Não havia passado, pegadas deixadas por alguém que não fomos. Nem futuro, mera projeção de nossos desejos... Para além do tempo e do espaço, eu habitava o presente absoluto!* (RUFFATO, 2014a, p. 57).

A literatura de Luiz Ruffato delineia a face devastadora do processo migratório, o qual insere o ser humano na sociedade mediante as transformações identitárias sofridas na busca de se adaptar aos lugares percorridos. Dois estados temporais, como vemos, constituem o paradoxo que norteia a condição de mobilidade, a de viver a dialética entre o passado que se busca esquecer e o futuro duvidoso. Sem encontrar respostas, a melhor opção para o sujeito inserido na pós-

modernidade diz respeito à experiência viva do presente que, ao menos, lhe garante o afastamento de sua finitude. Neste ponto, recordamos Renato Cordeiro Gomes (2007) que discorre sobre a mobilidade na obra *eles eram muitos cavalos* (2005 [2001]), de Luiz Ruffato, a qual reflete as múltiplas velocidades propulsoras das mudanças da cidade pós-moderna. O ensaísta imputa essas transformações às consequências da globalização que, segundo ele, faz as relações sociais serem mais desterritorializadas em contraponto ao surgimento de identidades regionais e locais:

> São paisagens móveis, pertencentes à mobilidade que se intensifica nos fluxos comunicacionais, apontando a cidade tanto como resposta ao acelerado avanço da revolução tecno-científica, cujo impacto altera hábitos e costumes, ritmo e intensidade dos transportes, comunicação e trabalho, da mesma forma como hoje é outra a resposta ao avanço da tecnologia eletrônica e digital, por sua vez modificada em um modo contínuo. (GOMES, 2007, p. 132-133).

Todavia, nem sempre a atração pela cidade grande torna-se motivo para a migração do sujeito, que, muitas vezes, vai embora de sua terra natal apenas com o desejo de esquecer as marcas de seu passado. Nessa parte do nosso trabalho, veremos a projeção da temporalidade que atravessa o homem contemporâneo que procura esquecer suas raízes por meio da mudança para um lugar distante, tais como nas seguintes narrativa: “Aquário”, “A expiação”, “Carta a uma jovem senhora” e “Outra fábula”. Situamos, portanto, a narrativa “Aquário” presente em *Mamma, son tanto felice* (2005a), que compõe a série de Luiz Ruffato intitulada *Inferno Provisório*. Temos a história de Carlos que, após a morte do pai Adalberto, resolve levar sua mãe, dona Nica, à praia de Guarapari (ES). A narrativa está contornada pela marcação temporal do dia seguinte ao enterro, ocorrido em Cataguases (MG), até a cronologia das cidades pelas quais passaram e que constituem rota ao destino final[33]. O narrador faz questão de assinalar o horário de chegada a cada ponto na estrada, o que confere veracidade e conhecimento dos fatos narrados. O ritmo lento e impetuoso de narrar concebe objetividade a uma linguagem que adentra os

[33] A viagem faz percurso pelas cidades de Leopoldina, Laranjal, Muriaé, Eugenópolis, Itaperuna, Bom Jesus do Itabapoana, Bom Jesus do Norte, Apiacá, Cachoeiro do Itapemirim e Iconha.

meandros da recordação de acontecimentos vividos tanto por Carlos quanto pela sua mãe.

A vida de Carlos se transforma no momento em que ele resolve abandonar sua casa após uma briga com o pai que constantemente agredia dona Nica. Revoltado com a situação, Carlos procura refúgio na cidade paulista de Santo André, onde conhece o espanhol Seu Domingos que lhe arranja emprego e, acima de tudo, lhe concede a filha Mariana em casamento. A vida de dona Nica funciona como contraponto à de Carlos, visto ela se manter resignada às vontades do marido violento. Ela que um dia foi apaixonada por Ângelo Chiesa soube da notícia do suicídio do amado no Rio de Janeiro, já que o amor não podia ser consumado devido a uma rixa de família com os Finetto. Além do narrador heterodiegético, Carlos e dona Nica também assumem a voz narrativa para detalharem o passado obsoleto de cada um e, ao mesmo tempo, esboçar o perfil conservador de sua família. Assim, a narrativa transita entre o presente vivido após o velório, a história pretérita de André em São Paulo, o passado distante de dona Nica, como também os acontecimentos pregressos que envolveram o clã em seu todo. A trama se desenrola pelo efeito de *mise in abyme* por ser constituída por vários enredos analépticos que se entrecruzam através do jogo tipográfico estabelecido com a finalidade de distinguir cada posição narrativa. Em primeiro plano, a fonte *times new roman* se refere à voz do narrador no presente enunciativo, já o itálico demarca os pensamentos das personagens, como também a fonte *cambria* trata do passado remoto da família e o itálico entre parênteses focaliza as reflexões de Carlos sobre sua intimidade.

Neste emaranhado, o leitor precisa assumir um posicionamento mais cauteloso diante da leitura, pois, senão, muitos detalhes vão faltar para a conclusão do fio narrativo. Presa de uma temporalidade transitiva, Carlos regressa à cidade natal, mas no dia seguinte resolve partir mais uma vez e leva consigo a mãe, dona Nica. De uma família de quatro irmãos, ele é o único a desafiar o pai em relação à violência cometida contra a mãe. Entretanto, cada um se revolta da forma como pode: Fernando segue o aparente caráter altruísta do pai, mas no fundo frequenta prostíbulos, participa de jogos de azar e maltrata a irmã Norma que, por sua vez, vira amante de um médico; Nélson trabalha fazendo bicos por várias cidades de diferentes estados, mas sempre acaba voltando para Cataguases. Mesmo se

rebelando contra o mundo, percebemos que as personagens de *Inferno Provisório* estão impossibilitadas de alçarem um caráter de luta efetiva que os levem ao conhecimento da subjetividade. No caso de Carlos, vemo-lo sempre tendo que recomeçar e perfazer sua vida do nada: "*Eu queria deslembrar minha história. Pensava desmanchar as paredes do meu passado e fundar meu presente sobre novos alicerces. Bobagem! Bastaram os primeiros meses com Mariana para perceber que nada restaria, no após.*" (RUFFATO, 2005a, p. 58).

Sem avistar um horizonte de futuro, Carlos se casa com Mariana, mas, mesmo com o nascimento do filho, resolve abandoná-la, pois ela pretendia "abraçar o mundo" enquanto o protagonista desejava apenas viver à revelia de dias "sempre iguais". Durante a viagem, a todo instante ele desafia sua mãe como que a descarregar toda mágoa e ressentimento trazidos pelo abandono:

> *Minha mãe nunca engoliu o fato de eu ter me rebelado contra meu pai, de ter evidenciado a sua ignorância, a sua hipocrisia, as suas mentiras, de ter desvelado o quanto todos éramos cúmplices de sua vida torta, de sua piedade de ocasião, de seu moralismo amorfo. Ela nunca me perdoou por ter rompido com a família, por ter escapulido da mediocridade, por ter me recusado a carregar o quinhão que me cabia naquele fardo*. (RUFFATO, 2005a, p. 51).

A digressão fática lançada por Carlos aparece entremeada à narração que ele faz sobre sua infância, produzindo assim um efeito de alongamento para a cena. Boa parcela do enredo recorre à elipse com a finalidade de dar vazão ao diálogo entre mãe e filho, o qual lhes permite desvendar seus traumas e inquietações. Diferindo-se da mãe, o protagonista perde a confiança em sua prole no momento em que combate o falo preponderante no seio familiar representado pela figura paterna. Diante disso, ele perde o sentido da vida e, por mais que transite por vários lugares, já está condenado à temporalidade do ser migrante, arruinado e afastado do âmbito social. Para Carlos, já não é mais pertinente criar laços com os lugares, sendo sempre necessário fugir quando algo venha enraizá-lo.

Até mesmo quando ele descobre o amor verdadeiro a partir de um encontro casual com Patrícia, uma agente bancária que lhe rouba o coração, a insegurança toma conta de ambos que acabam se afastando. O desligamento inesperado feito

por Patrícia em relação a seu emprego demonstra que também ela não passa de uma refém da incerteza e precariedade temporal que assolam a subjetividade contemporânea. Com Zygmunt Bauman (2004) sabemos que a pós-modernidade trouxe consigo a fragilidade nas relações humanas pelo fato de que até mesmo o amor, regido pela lei de consumo, tornou-se objeto a ser substituído facilmente. O teórico considera que as relações humanas seriam descartáveis, pois inexistiria a criação de vínculos fortes o suficiente para estabelecer um apego afetivo. A falta de certo comprometimento quanto à afetividade justifica-se, conforme ressalta Bauman, pelo temor que as pessoas possuem em sofrer algum tipo de decepção. Sendo assim, notamos que a paixão misteriosa de Carlos se insere em uma temporalidade amorosa fugaz para evitar o desgosto e a ilusão de um relacionamento duradouro.

Posicionada no outro vértice da trama, dona Nica também sofre por um amor que havia sido proibido na época da infância pelo patriarca da família Finetto, o velho Beppo. Durante a viagem, quando Carlos menciona o nome de Ângelo Chiesa, dona Nica sente-se incomodada por acreditar que o filho estaria tripudiando a morte do pai. Entretanto, isso constitui apenas um gatilho para que ela proceda à rememoração do passado vivido ao lado do seu grande amor. Configurada em pequeno lapso temporal, a lembrança referente a Ângelo Chiesa funciona como *medium* para a linguagem incorporar a memória pregressa da personagem que se debate pela tentativa de negar esse sentimento. A cena possui um grande alcance no principal acontecimento narrativo tendo em vista sua interferência no diálogo feito entre mãe e filho, fazendo com que aquela exponha suas emoções mais profundas a ele: “Ele foi embora pro Rio de Janeiro... Nunca mais vi... Nunca mais... Meu Deus, quanto sofrimento!, quanto sofrimento!” (RUFFATO, 2005a, p. 56).

Ângelo Chiesa antes de se precipitar na frente de um trem envia uma foto no endereço da irmã de dona Nica que é encontrada por Carlos quando a tia Assunta resolve despachar os objetos do marido supostamente assassinado, Orlando Spinelli. Carlos trava um verdadeiro embate com o narrador heterodiegético quando assume a voz narrativa, mas principalmente com a mãe que também dá vazão a suas próprias reminiscências. Em uma dessas passagens, dona Nica recorda o dia de seu matrimônio que foi o único no qual o velho Beppo “soltou foguete”, como também a cena do pai querendo abandonar a família e o óbito da mãe ocasionado pela falta de interlocutores para se comunicar em italiano, já que não havia

conseguido assimilar a língua do país ao qual imigrou e acaba morrendo de solidão: “Mas não conseguia conversar com ninguém. Ninguém mais sabia italiano. Os filhos não tinham paciência de puxar pela memória... [...] Até que começou a secar, secar... Um dia acharam ela murchinha, de bruços, na cama...” (RUFFATO, 2005a, p. 64).

Frente a esse percurso, torna-se pertinente o pensamento de Tzvetan Todorov (2000), segundo o qual a reconstrução do passado pode ser visto como um ato de resistência ao poder. Na expressão do teórico, o recurso à memória pode ser lido de maneira exemplar e, por sua vez, permite usar o passado com vistas à compreensão do presente. Todorov acrescenta: “Como a memória é uma seleção, tem sido preciso escolher entre todas as informações recebidas, tenham sido ou não conscientes, servirão também, com toda probabilidade, para orientar a utilização que faremos do passado.” (2000, p. 17, tradução nossa). Assim embasados, percebemos que dona Nica empreende a retomada de sua vida pregressa na tentativa de manter ainda vivo o laço genealógico na consciência do filho. Contudo, o investimento foi mal sucedido tendo em vista que Carlos luta, cada vez mais, para apagar os rastros que o vinculam ao passado por meio do deslocamento constante no tempo/espaço. Carlos chega até a relembrar o único momento aprazível vivido ao lado da família quando o ex-namorado de Norma, chamado Rubim, resolve levar todos para a praia de Marataízes (ES) no caminhão em que puxava móveis para as Casas Bahia. Entretanto, o patriarca Adalberto, sempre ranzinza, decide ficar em casa com a desculpa de impedir um possível assalto na ausência dos demais, mas esta atitude, aparentemente generosa, rendeu a dona Nica um ano de silêncio do marido. Deste modo, notamos o porquê de Carlos a todo o instante enfatizar a perda do significado referente aos vínculos genealógicos que, como ele mesmo observa, nunca passou de uma atitude para manter uma boa imagem na roda social: “Uma família, eis tudo o que não fomos.” (RUFFATO, 2005a, p. 62).

Quem também opta pela mobilidade no objetivo de esquecer o passado trata-se da personagem Jair, conhecido na infância como Badeco ou Badequim, presente no enredo de “A expiação”, situado ainda no primeiro volume de *Inferno Provisório*. A narrativa encontra-se dividida em três partes “Ritual”, “Fim” e “Tocaia”, as quais fazem referência à projeção dos planos temporais: presente (dia do velório), futuro (porvir de Jair) e passado (revelação de acontecimentos), sendo que o do meio se

configura como uma história dentro de outra, tal qual uma boneca russa. Com a seção “Fim”, a narrativa estabelece um movimento com vistas a abarcar a vida futura de Badequim, cuja alcunha permanece apenas no passado que constitui o plano temporal predominante no enredo. Tal gesto agencia o empreendimento que põe em jogo as aporias agostinianas sobre o tempo ao considerá-lo como glosa das três marcações temporais, a saber, passado, presente e futuro[34].

Na esteira de Santo Agostinho, Jean Pouilon (1974) ao debater também sobre o tempo na narrativa afirma que o emprego do verbo no pretérito tem a única função de reproduzir algo que sempre se torna presente. Isso tem explicação no fato de se poder apreender o passado e o futuro no presente configurado pela narrativa: “[...] é somente nele que o passado surge como passado e o futuro como futuro; por conseguinte, ele os faz aparecer, sustentando-os numa relação contingente apenas por ser interna.” (POUILON, 1974, p. 117). Frente a este jogo entre passado, presente e futuro, o último tópico intitulado “Tocaia” da narrativa “A expiação” funciona como um elemento revelador da narrativa, pois nele sabemos a legítima versão dos fatos especulados pela comunidade rural de Rodeiro sobre a morte de Orlando. Encontramos ainda duas fontes tipográficas que distinguem o presente descrito pelo narrador heterodiegético (*times new roman*) do fluxo de consciência feito pelas personagens (itálico).

Inicialmente, o narrador dá-nos a conhecer o primeiro protagonista da trama que diz respeito ao menino Zé, filho do suposto assassinado. O narrador parece convir com as reflexões de Zé sobre a morte de seu pai na medida em que conecta o tempo do discurso à voz dessa personagem. Com este recurso, o leitor consegue mergulhar na perspectiva pueril de uma criança sobre o universo adulto e, principalmente, no que concerne às relações familiares. A princípio, deparamo-nos com a cena na qual Zé se encontra eivado pelo esquecimento quanto à notícia da morte de seu pai: “O menino acordou subitamente, assustado. Onde estava? [...] Sim, agora recordava-se. Ontem havia sido domingo. Amanhecera um sol forte de dezembro e, como sempre, o pai escapulira cedo para a Rua com o Badeco, de

[34] Gilles Deleuze (1993) define a literatura como um delírio, um agenciamento coletivo de enunciação, por acreditar que os efeitos de sentido de uma obra deixam de ser algo produzido por um indivíduo, pois se referem à coletividade que nela está representada. François Zourabichvili (2004, p. 9) faz uma síntese de alguns conceitos empregados por Deleuze e esclarece que “[...] o indivíduo por sua vez não é uma forma originária evoluindo no mundo como em um cenário exterior ou um conjunto de dados aos quais ele se contentaria em reagir: ele só se constitui ao se agenciar, ele só existe tomado de imediato em agenciamentos.”

charrete.” (RUFFATO, 2005a, p. 75). A partir deste momento, o narrador vai descrever com minúcia e lentidão os mais insignificantes pensamentos de Zé acerca do posicionamento das demais personagens em relação ao homicídio. Com bastante engenho na construção de uma lineariadade temporal que salta para o futuro por meio de uma prolepse, a narrativa mostra que a apatia de Zé quanto à figura paterna determina a permanência de uma temporalidade esvaziada de sentido após o sumiço de Badeco, o qual é acusado de ser o assassino de Orlando. Ao saber das hipóteses levantadas pela comunidade em que vive, o menino Zé vai ser o único a acreditar no fato de que Badeco não poderia ter cometido o homicídio de seu pai. O que se explica por Zé se configurar como o detentor da verdade quanto à situação de violência que acontecia em um lar aparentemente pacato e amoroso.

Os pensamentos de Zé giram em torno da projeção de Orlando Spinelli como uma figura paterna agressiva e vemo-lo, até mesmo, ter um regozijo cruel quando percebe que os vizinhos, Maneco Linhares e Rubens Justi, teriam vindo a sua casa para trazer uma notícia mais trágica do que os costumeiros problemas dominicais do pai: “E, pela primeira vez em sua vida, sentiu uma apreensão esquisita, uma sensação ruim, um desejo de que... seu pai... não, não... não podia pensar isso... acabar com aquele sofrimento... a mãe...” (RUFFATO, 2005a, p. 76). Vislumbramos o conflito vivido por Zé ao sentir certa felicidade e, ao mesmo tempo, remorso pela concretização do desejo assassino contra o próprio pai. A morte do progenitor, por sua vez, simboliza a entrada do menino Zé em um novo tempo o qual vai fortificar a experiência de uma liberdade sempre frustrada pela imagem controladora de Orlando, daí o dia do funeral ser interpretado como a alegoria infernal do rito de passagem. O estranhamento logo se faz notório quando diminui a distância entre Zé e o defundo: “Temia enfrentar aqueles olhos azuis miúdos, que deixavam em febre as zinhas da Rua do Quiabo. [...] Quando viu o nariz de mármore tampado com tufos de algodão, sentiu nojo e medo [...].” (RUFFATO, 2005a, p. 77). Com a chegada dos primos Orélio, Tide e Donato, percebemos que Zé fica ainda mais confuso quanto aos seus sentimentos, pois enquanto eles sofrem e clamam por fazer justiça com as próprias mãos, Zé fica consternado e procura um motivo para sofrer:

> O menino tentou sofrer também. Ficou a imaginar que, quando voltasse para casa, o quarto onde o pai dormia sozinho estaria vazio. Suas botas jogadas a um canto, o punhal de picar fumo em cima do baú de guardar roupas, o isqueiro niquelado... seria enterrado com os apetrechos? Não, não conseguia sentir nada. E o Badeco, coitado? Onde estaria àquela hora? Depois, pensou na mãe, nas irmãs, ficariam sozinhas?, estariam muito tristes?, na casa de quem teriam sido acolhidas? E o Badeco? Fugiu para onde? Voltariam a se ver um dia? E se a polícia prendesse ele? E? (RUFFATO, 2005a, p. 80).

O narrador assimila a voz da personagem Zé ao expor suas inquietações com recurso à projeção de uma moldura oral. O menino chega mesmo a pensar que Badeco teria cometido o assassinato com a justificativa de salvar a família da soberania de Orlando Spinelli. Durante a procissão a caminho do cemitério, o tempo ganha ares fúnebres, pois as nuvens tornam-se carregadas, estabelecendo um paradoxo em relação à imagem libertária construída por Zé. Mesmo após a morte, a presença do pai transforma o tempo em algo rotineiro e mórbido, que paralisa a ideia de emancipação e mobilidade advinda do amigo Badeco: “Mas suas pernas imobilizadas ensaiavam outro desfecho.” (RUFFATO, 2005a, p. 85). Desse conjunto de ideias, depreendemos a proposição de Gaston Bachelard (1988) segundo a qual, além do tempo vivido, existe um tempo pensado que deriva e se torna mais aéreo. Nesta temporalidade o ser prepara suas concretizações de maneira descontínua, já que, na fórmula do teórico, “[...] o tempo tem várias dimensões; o tempo tem uma espessura. Só aparece graças à superposição de muitos tempos independentes.” (BACHELARD, 1988, p. 87). Assim, vemos como Zé entra em uma atmosfera de devaneio já que não faz referência a acontecimentos datados, mas se posiciona na dialética e complicada retomada de um passado sempre vazio de sentido. Ao reviver a incompletude temporal de sua existência, a personagem passa a lidar também com aquilo que constitui a condição humana por excelência, a finitude. Bachelard define tal experiência com o emprego da acepção elã, a qual faz o sujeito acreditar que está no comando de uma duração, porém ele não possui controle algum sobre suas divagações. Nisso, temos o agenciamento de uma temporalidade mutilada em virtude da fraqueza de Zé em assumir uma posição de combate quanto à acusação de homicídio recaída sobre o amigo.

Badeco, por sua vez, havia sido encontrado por Orlando Spinelli caminhando à deriva pelos pastos de Rodeiro quando ainda era uma criança cheia de “bichas” e com as “canelas ruças” de sujeira. O abandono conspira para a escravidão a que Badeco se sujeitava para conseguir sobreviver por meio da exploração de seu trabalho braçal. Contudo, era ele quem tinha o consentimento de Orlando para flanar pela cidade, o que aos olhos de Zé se tornava fator de autonomia e desenraizamento quanto ao controle exercido pelo seu progenitor. Sentindo-se apavorado por ter pena de Badeco, Zé é arrastado pelos primos a seguir um caminho “por ignotas veredas” debaixo de chuva pesada. A experiência de liberdade compartilhada entre os primos não supre a necessidade de Zé que acaba soltando dentro do carro um grito lancinante, parecido com o estouro de uma “barragem dentro dele”. Percebemos o temor ainda pueril de Zé perante a vida que impossibilita uma atitude de resistência, sobretudo, quanto ao insuficiente caráter de seu pai no seio familiar. Conforme o raciocínio de Richard Sennett (2009), a temporalidade na vida contemporânea propiciou o conflito entre experiência e caráter, que ameaça a capacidade humana de transformar suas vivências em sólidas narrativas. Não obstante o gesto de Zé, deparamo-nos com Badeco que, na vida adulta se torna Jair, enfrenta as adversidades do mundo pela resignação de não aceitar mudanças. Preso à jaula de ferro do tempo, utilizando-nos da expressão de Sennett, encontramos Jair que vive uma rotina autodestrutiva no cuidado do lar e, principalmente, dos filhos marginais. Ao contrário de Zé que ao menos devaneia em torno de uma sublevação ao poderio paterno, Jair confia em valores atemporais, como a preservação dos laços consanguíneos, que delineiam sua subjetividade estática frente às transformações do mundo hodierno.

Embora seja honesto e bondoso, Jair não se distancia daquela imagem autoritária que retumbava em Orlando Spinelli na medida em que sempre tenta racionalizar a temporalidade de seus filhos delinquentes, Jairzinho e Orlando, mais conhecidos como Caveira e Jacaré. Na sessão “Fim”, o narrador traz à tona a personagem Jair que vai embora de Minas Gerais no objetivo de apagar os rastros de seu passado. Na metrópole paulistana, ele leva uma vida regrada e regada ao cotidiano de conflitos domésticos gerados pela criminalidade exercida pelos filhos mais jovens. Contudo, o leitor não sabe desses fatos de maneira direta, tendo em vista que o narrador afunila sua perspectiva para o momento em que esta

personagem agoniza em um hospital. Mais uma vez, o plano narrativo conjuga três temporalidades de Jair, a saber, o presente de sua agonia mortuária, o passado próximo referente à marginalização dos filhos e o distante que trata de quando ele chega a São Paulo, converte-se em evangélico e se casa com a baiana Rosa. Além da fonte *times new roman*, temos ainda o itálico que traz o passado de Jair, bem como a tipografia *cambria* que marca a voz de alguém, também desconhecido, que a todo instante anuncia a morte da personagem[35]. Aos poucos as cortinas vão se abrindo e só no final da narrativa o leitor consegue relacionar Jair àquela criança de Minas Gerais que sofria com os abusos de Orlando Spinelli:

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

Seria apenas uma figura paternalista quem poderia acompanhar Jair no percurso lúgubre de travessia para a morte. Só que antes disso, Jair passa por um verdadeiro inferno ao confiar na ideia de construção de uma família exemplar. A mulher vivia atormentada dos nervos pela falta de comprometimento dos filhos mais jovens com a vida e que os levou à morte prematura. Josué, o único filho predisposto a seguir os ponteiros do trabalho, é quem vai anunciar ao pai a morte de Rosa que, com o assassinato dos filhos, vaga pela cidade até ser atropelada na Avenida Rio Branco. Já a filha Rute, acompanhada pelo marido e seu primogênito, aparece dentro da narrativa para visitar Jair ainda internado no hospital. Durante sua agonia no leito de morte, Jair conversa com médicos, enfermeiros e chega até a devanear com o pastor sobre o seu sofrimento: “Pastor, essa dor... essa dor são os mortos... meus mortos... apodrecendo dentro de mim... [...] Deus não é amor... É vingança... é punição...” (RUFFATO, 2005a, p. 98). Nesta narrativa, a chegada da morte materializa um plano temporal em que a agonia e a dor parecem ser eternas

[35] Vejamos as referências a essa voz narrativa fantasmagórica que apregoa a morte de Jair: “Ele está morrendo.” (RUFFATO, 2005, p. 91); “Ele está sofrendo.” (Idem, p. 93); “Ele está morrendo.” (Ibidem, p. 95); “Ele está sofrendo.” (Ibidem, p. 96); “Ele está morrendo.” (Ibidem, p. 97); “Ele está sofrendo.” (Ibidem, p. 98); “Ele está indo.” (Ibidem, p. 99).

para a personagem que, desolada do mundo, encontrou somente frustração no seu desejo de firmar raízes sólidas e perenes. O enredo sofre, portanto, um efeito de esvaziamento produzido pela perda do tempo mensurável, que conduz a personagem a viver na eternidade da angústia da doença e reproduzir o sentimento de culpa daqueles que tem em mente pagar suas penas no Purgatório.

Na trajetória empreendida por Jair, notamos como ele se torna, então, refém daquilo que Nelson H. Vieira (2007, p. 123), referindo-se ao primeiro romance escrito por Luiz Ruffato, denominou como uma paranoia urbana na qual o sujeito contemporâneo não encontra saída para escapar de um espaço, e porque não dizermos tempo, dominado pelas forças governamentais e econômicas que fazem dele um ser empobrecido. Ao término da narrativa, de título “Tocaia”, o narrador afasta a fumaça que encobria as acusações feitas a Badeco com vistas a revelar de que modo o saber produzido pelo homem não consegue abarcar o sentido que está além das aparências, assim como é incapaz de determinar a condição de sua finitude temporal. Quando ainda era menino, Jair vivia desvinculado de qualquer compreensão quanto a sua existência temporal e, logo, não podia fazer ideia de que uma brincadeira acarretaria a morte do padrinho Orlando Spinelli. Nesse instante, consideramos como o tempo constitui um ponto crucial para Jair que tem sua vida amarrada ao fio que ressoa uma voz advinda do seu passado, cujas ruínas acabam por contabilizar, no tic-tac do relógio, uma medida exata para o presente, a finitude.

Em “Carta a uma jovem senhora”, narrativa pertencente ao quarto volume de *Inferno Provisório* intitulado *O livro das impossibilidades* (2008), Aílton também migra para a capital do Rio de Janeiro na busca de esquecer seu passado, o qual havia sido marcado pelo amor não correspondido por Laura. Há a presença de quatro estilos narrativos que correspondem à voz do narrador heterodiegético (*times new roman*), ao discurso epistolar (fonte *cambria*), às introspecções de Aílton (itálico) e, ainda, à rememoração da personagem quanto a seu passado (tipografia *calibri*). A trama gira em torno do momento em que Aílton, em um hotel no porto de Santos (SP), decide escrever uma carta a Laura, cujo conteúdo revelaria o legítimo paradeiro de Jacinto, que foi outrora o homem pelo qual ela o trocara. Após sua saída de Cataguases (MG), Aílton tem uma vida sublinhada pelas memórias do passado como que a provar para si mesmo que conseguiria ser tão destemido quanto foi o jovem Jacinto quando decidiu deixar a cidade natal para, supostamente,

se aventurar pelo mundo no cargo de marinheiro. Aílton constrói sua vida embasado em uma ilusão que logo seria esclarecida no momento em que encontra Jacinto como proprietário de um bar em Santos. Lá, ele revela a Aílton que toda a história não passou de uma invenção criada a fim de surpreender a, até então, namorada e os demais colegas. Jacinto, por sua vez, já havia mesmo esquecido de toda aquela situação, o que causa ainda mais desprezo e revolta em Aílton que teve sua vida toda norteada pela ideia de alçar a posição aguerrida do rival.

Na abertura da narrativa, presenciamos um sujeito indeciso em relação ao que vai escrever, pois se encontrava submerso no plano temporal obscuro que envolve o quarto do hotel: “A tarde cinzenta fugia por detrás dos edifícios velhos e sujos. A brisa advertiu-o, não havia providenciado um agasalho para enfrentar a friagem que, sorrateira, revolve a madrugada de São Paulo.” (RUFFATO, 2008, p. 69). Temos a personagem sendo configurada em uma temporalidade marcada pela obsoleta situação de decadência a que chegou na procura de esquecer o passado, sem conseguir se desvincular dele. Aílton evidencia a imagem do sujeito que está inerte à história, já que nem ao menos consegue tomar as rédeas de sua própria vida, deixando-se à deriva de uma série de figuras descontínuas advindas do passado. Um destes momentos diz respeito à espera por Laura na Praça Santa Rita, onde “matava o tempo” contando os números em sua mente. Quando ela sai do Colégio Cataguases e atravessa a praça, Aílton a interpela para poder falar sobre sua ida para o Rio de Janeiro, porém esse fato não surpreende a moça que está alheia à vida dele. Durante a escrita da carta, Aílton reverbera toda sua intimidade ao trazer a percepção sentimental dos momentos agradáveis que passou ao lado da jovem senhora e, principalmente, de toda sorte de desgraça vivida por causa dela:

> Eu falei que ia embora, parei para despedir, você pareceu fria, distante. Por causa de você, Laura, virei um sujeito amargo, descrente, solitário. Que não enxerga nada à frente, que apenas esmola migalhas do passado. Eu passei todos esses anos querendo te esquecer. Tentei me envolver com outras mulheres, mas elas não tinham o seu porte, o seu cabelo, a sua cor, o seu cheiro, não eram você. Depois, com o tempo, descobri que na verdade eu não queria esquecer você, porque você é o meu passado e eu não queria perder o meu passado, única certeza que possuía. (RUFFATO, 2008, p. 75).

Por um discurso verborrágico, Aílton abre, literalmente, o coração para Laura à medida que vai enfatizando como ela foi o motivo de sua perdição e desamparo na vida que resultou em seu ímpeto à mobilidade. O sentimentalismo exacerba pelo emprego de uma moldura oral de escrita muito típica da epístola e, acima de tudo, do turbilhão de ideias que corroem a consciência da personagem quando faz a avaliação de uma vida presa a um passado que já não faz mais sentido. Trata-se de pensarmos como a personagem Aílton se tornou o habitante de um não-lugar quando resolveu abandonar a cidade natal na procura de esquecer seu passado. O termo não-lugar foi definido por Marc Augé (2005) como a possibilidade de deslocamento feito por rupturas e descontinuidades no espaço. Para o autor, a viagem se projeta como lugar onde o sujeito pode conhecer a si mesmo, realizando um conjunto de experiências quanto a seu modo de ser e, ainda, com os demais. Decorre, assim, que o anonimato pode ser experimentado pelo sujeito no momento em que transveste uma identidade provisória que impede a formação de raízes com o passado:

> Uma vez que os não-lugares se percorrem, medem-se em unidades de tempo. Os itinerários não se fazem sem horários, sem quadros de chegadas e partidas que reservam sempre um espaço para a menção dos eventuais atrasos. Vivem-se no presente. (AUGÉ, 2005, p. 87).

Nesse sentido, quando Aílton resolve deixar a cidade onde morava da mesma forma que Jacinto havia feito, mas na tentativa de esquecer sua vida pregressa, ele acaba entrando na experiência do eterno presente que se realiza pela espera (*intentio*) ininterrupta do momento em que pudesse subjugar a amada: “Meus dias têm sido apenas uma contagem regressiva, uma espera atormentada. [...] Eu sei que o tempo passa, mas para mim passa diferente.” (RUFFATO, 2008, p. 75). A cidade grande, no caso o Rio de Janeiro, tornou-se para a personagem apenas um lugar de passagem, no qual ele nada mais é do que um estrangeiro que nem ao menos consegue se relacionar com seu companheiro de quarto, César. Aílton chega a afirmar que embora morassem há dois anos no mesmo apartamento, quase não se encontravam e uma vez ou outra conversavam assuntos banais e passageiros. O ato de escrever uma carta direcionada a Laura consiste na estratégia encontrada por

Aílton, após descobrir a verdade sobre Jacinto, para construir um não-lugar no qual possa regressar ao passado e dele se afastar no objetivo de colocar um ponto final na história, ainda mais se pensarmos que depois de escrita ele jogou a carta fora.

Em “Carta a uma jovem senhora”, o tempo narrativo corresponde apenas ao momento presente de escrever uma carta, mas, aos poucos, vai se prolongando em virtude dos devaneios e das retrospecções feitas pela personagem. Apesar disso, a personagem busca o efeito de ordenação para os acontecimentos que lhe vêm à mente sempre embaralhados e confusos, mas pela escrita tudo se torna claro e cronologicamente delineado. Aílton experimenta o paradoxo entre o fluxo introspectivo de seus pensamentos, que lhe chegam desordenados, e a procura constante por organizá-los em sua sucessão temporal. Trata-se de revermos o argumento de Gilles Deleuze (2003) acerca da distinção entre *cronos* e *aíon*, os quais são compreendidos, por um lado, como o tempo da medida ou da profundidade desmedida e, por outro, o lugar dos acontecimentos incorporais, isto é, os efeitos criados pelo tempo do inconsciente. Desse modo, “[...] é o instante que perverte o presente em futuro e passado insistentes. A diferença essencial não é mais entre Cronos e Aion simplesmente, mas entre o Aion das superfícies e o conjunto de Cronos e do devir-louco das profundidades.” (DELEUZE, 2003, p. 170).

Com base neste fundamento, elucidamos que Deleuze vê no tempo a produção da diferença, já que haveria um emaranhado temporal ao invés de somente um fluxo contínuo. Por mais que haja uma distância filosófica da proposta de Deleuze em relação às aporias agostinianas sobre o tempo, sublinhamos o excerto abaixo que encontra pontos de convergência entre as duas ideias:

> **A síntese do tempo constitui o presente no tempo. Não que o presente seja uma dimensão do tempo. Só o presente existe. A síntese constitui o tempo como presente vivo e constitui o passado e o futuro como dimensões deste presente**. Todavia, esta síntese é intratemporal, o que significa que este presente passa. Pode-se, sem dúvida, conceber um perpétuo presente, um presente co-extensivo ao tempo; [...]. (DELEUZE, 2006a, p. 120, grifo nosso).

O teórico afiança, portanto, o entendimento de que no presente coexistem o passado e o futuro visto apreender o tempo em sua plasticidade subjetiva que

desemboca na percepção da linguagem como produtora de efeitos inerentes ao devir que lhe seria constitutivo. O paradoxo do tempo se revela quando abole a direção única do sentido pondo em xeque o presente que agora nada mais é do que uma temporalidade dos efeitos de linguagem. Frente ao contexto formulado por Deleuze reportamo-nos à narrativa em estudo a fim de avaliar a maneira pela qual o processo de escrita causa tanta perplexidade em Aílton que chega a sentir ânsia de vômito, mas mesmo assim continua a escrever na tentativa de esvaziar-se e ordenar o sentido de sua vida. A personagem subjuga *aíon* pela representação da escrita como *cronos* no objetivo de iniciar uma caminhada por outros não-lugares, já que agora sabia de toda a armação feita por Jacinto. Todavia, para atingir essa compreensão Aílton necessita proceder à desconstrução da imagem de Laura/Jacinto como verdade eterna de sua temporalidade, processo que só o agrupamento da linguagem manuscrita pode fazer.

O primeiro passo tomado nessa direção foi o abandono do emprego no Rio de Janeiro a fim de seguir um endereço fornecido por Mirtes, prima de Laura, no qual seria possível localizar Jacinto. Aílton escreve para a amada do seguinte modo: “Eu que estava disposto a gastar todo o fundo-de-garantia para satisfazer pelo menos esse capricho meu, fui para Santos e nem precisei procurar muito. A sorte estava do meu lado. Ou o azar?” (RUFFATO, 2008, p. 82). Por acaso do destino, a personagem caminha pelo cais de Santos sem rumo certo, já que o endereço fornecido por Mirtes não era mais o de Jacinto. Ao entrar em um estabelecimento, Aílton logo reconhece o rival que seria dono de um Botequim naquelas imediações. Entretanto, Jacinto estava mudado, longe daquilo que havia sido outrora, pois estava magro, com problema de gota, careca e, praticamente, não enxergava direito. Ao identificá-lo, Aílton chega a sentir um calafrio e inicia uma conversa sobre o tempo chuvoso para ver se Jacinto também o reconheceria. O fulcro do diálogo consiste no momento em que Aílton admite o sentimento que todos tinham pela audácia de Jacinto em deixar a cidade natal: “Cara, nós morríamos de inveja de você... enquanto você dava a volta ao mundo, conhecia outros lugares, outros tipos de gente, de cultura, nós enfiados naquele buraco...” (RUFFATO, 2008, p. 85).

Quando Jacinto revela que toda a história de seu ingresso na Marinha não passou de uma “molecagem”, uma situação inventada para surpreender a todos, Aílton fica descontrolado e dá um murro no rosto dele. Observamos, ao fim, que a

narrativa começa *in media res* na medida em que temos o retorno da personagem ao hotel, o processo de escrita da carta até a decisão de jogá-la fora quando Aílton percebe que sua vida foi construída pelo vazio de uma ilusão. Nesse instante, a personagem resolve também lançar fora o endereço com o número de telefone de Laura na tentativa de apagar, de uma vez por todas, os rastros de uma história decadente. O que o leitor não fica sabendo é se Aílton teve um novo recomeço em sua vida, já que a maioria das personagens de *Inferno Provisório* nunca consegue alçar um patamar de revolta a ponto de promover uma transformação completa de sua existência. E, mais uma vez, o sonho da migração como estratégia para afastar as fantasmagorias de um passado inglório só teve efeito para Aílton no momento final da narrativa que termina com a produção de um suspense.

A internacionalização do capital, a circulação de informações e a acessibilidade aos bens de consumo, como também a mundialização da rede digital são fatores que congregaram um alto grau de valor à mobilidade. Tal pressuposto foi elaborado por Zygmunt Bauman (1999) para quem todo ser, a contragosto ou à revelia, está em movimento constante pelo espaço/tempo. Isso porque a situação de imobilidade, segundo ele, não condiz com as transformações a que o mundo contemporâneo está cada vez mais submetido. Para o estudioso, o sujeito que tem a possibilidade de desatar as amarras que o prendem ao local não se importa nem com a distância, muito menos com a existência de uma fronteira geográfica. Além disso, o autor garante que o aumento da produção tecnológica na contemporaneidade tem exercido o papel de emancipar, sempre mais, o ser humano das restrições territoriais, possibilitando a permuta de significados e a construção de novos sentidos identitários. Com isso, Bauman demonstra de que modo o espaço perdeu o seu efeito de confinamento: “Onde quer que estejamos em determinado momento, não podemos evitar de saber que poderíamos estar em outra parte, de modo que há cada vez menos razão para ficar em algum lugar específico [...].” (1999, p. 73). A perda das fronteiras, portanto, acarretou a abolição do fluxo temporal que fez do homem contemporâneo um ser capaz de transpor qualquer distância ainda estando parado. Mesmo não fazendo parte do mundo digital, tal como o concebemos historicamente, percebemos que as personagens de *Inferno Provisório* vivenciam os dilemas que existem na sociedade atual em relação ao sentimento de desterritorialização.

Assim como Aílton, a personagem-escrivão de Luiz Ruffato, aqueles que vão embora deixam nos demais o sentimento de rancor, pois sabem-se escravos confinados nas gaiolas da localidade. Diante da liberdade pós-moderna da migração, Bauman diferencia os sujeitos que seriam turistas, porque teriam maior chance financeira de consumo para arcar com uma viagem, dos vagabundos, os que se movimentam pela necessidade de manter a subsistência. O vagabundo seria aquele a quem é negado o direito de ficar parado, pois não consegue se encaixar num espaço que lhe garante permanência. Entretanto, Bauman aponta uma analogia entre esses dois imaginários contemporâneos:

> **Tanto o turista como o vagabundo foram transformados em consumidores, mas o vagabundo é um consumidor *frustrado.*** Os vagabundos não podem realmente se permitir as opções sofisticadas em que se espera que sobressaiam os consumidores; seu potencial de consumo é tão limitado quanto seus recursos. **Essa falha torna precária a sua posição social. Eles quebram a norma e solapam a ordem.** São uns estraga-prazeres meramente por estarem por perto, pois não lubrificam as engrenagens da sociedade de consumo, não acrescentam nada à prosperidade da economia transformada em indústria de turismo. (BAUMAN, 1999, p. 90, grifo nosso).

Estes apontamentos nos permitem trazer à baila mais uma narrativa de *Inferno Provisório*, só que agora localizada no último volume desta série intitulado *Domingos sem Deus* (2011b). Em “Outra fábula”, o leitor que, já havia conhecido o volume anterior da pentalogia produzida por Luiz Ruffato, recorda-se da personagem Luís Augusto, ou como chamado na infância de Guto na narrativa “Era uma vez”. Nesta, Guto tinha ido fazer uma viagem para São Paulo com seu pai Raul que o deixa ficar uns dias na casa da madrinha Alzira a fim de que o jovem interiorano tivesse contato com a cidade grande. O título “Outra fábula” faz alusão à narrativa “Uma fábula” presente no livro inaugural da série, o que nos leva a entender como Luiz Ruffato projeta uma conexão entre essas obras. Se na primeira trama Guto era um adolescente tímido e que vislumbrava um amor de infância pela prima Natália, na outra estamos diante de um homem maduro que inicia diversas reflexões acerca do seu passado. O enredo começa *in media res* ao retomar o momento final em que Luís Augusto está na corrida de São Silvestre para satisfazer a vontade da

namorada Milene que “[...] entusiasta frequentadora de uma academia de ginástica, imbuiu-se de auxiliá-lo a *ludibriar a morte, Vamos correr juntos no Ibirapuera!*, ardeu, satisfeita.” (RUFFATO, 2011b, p. 71). Esta mesma namorada é quem lhe propõe que começassem a morar juntos, pois assim poderiam dividir as contas e o aluguel. Bastou essa situação para que Luís Augusto inicie o processo de rememoração de sua história pregressa, a qual foi marcada pelo casamento com Lívia e o nascimento de dois filhos, Iara e Eric[36].

Talvez por mera coincidência, a história de Guto está salpicada por elementos que se relacionam com a própria vida de Luiz Ruffato: ambos jornalistas, divorciados e interioranos, que deixam a cidade natal para conquistarem a metrópole paulistana. Enfim, após a conversa com Milene, a personagem mergulha em um estado de introspecção que produz a amplitude temporal de acontecimentos que afetaram sua vida a ponto de transformá-lo em um ser solitário e vazio. Luís Augusto assume o controle da narrativa que estava legada a um narrador heterodiegético e, apelando para uma estratégia analéptica, recua ainda mais no tempo e vislumbra uma infância marcada pelas responsabilidades de adulto:

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

Luís Augusto parece trilhar as pegadas do pai, já que um dos problemas mais referidos pela ex-esposa Lívia dizia respeito a sua falta de interesse financeiro e inanição para angariar um trabalho mais promissor. Os cheiros, as luzes, como também as marcas das enchentes de verão invadem a memória da personagem que

[36] Aqui a relação com *À la recherche du temps perdu* (1908-1922) torna-se inevitável na medida em que o herói de Proust também envereda-se pelos poços abissais do passado no momento de degustação da *madelaine* com uma xícara de chá.

recorda dos irmãos: Lalado, debilitado por um acidente de caminhão, e Júlia, que disputa com o mais novo, Toninho, a casa, único bem deixado após a morte dos pais. Como vimos em Todorov (2000), o ato de rememorar constitui uma estratégia para evocar fatos significativos que representem o presente vivido pelo sujeito. Desta maneira, Luís Augusto retoma o dia em que resolve contar para a mãe a decisão de ir embora para São Paulo e, nesse momento, percebemos como o desejo da personagem está relacionado ao esquecimento de suas raízes: "[...] porque sabia, demorasse muito talvez permanecesse para sempre atolado naquela cidade [...] naquele pedaço estagnado do tempo [...]" (RUFFATO, 2011b, p. 76). Luís Augusto parece cumprir o destino que o pai Raul sempre quisera para a sua vida: migrar para São Paulo na tentativa de estar em movimento no tempo/espaço. Contudo, as agruras encontradas pelo jovem muitas vezes quiseram impedi-lo de continuar sua jornada. A certa altura, ele tenta abandonar a empreitada, pois as dificuldades pareciam maiores que a vontade de construir um lugar para si na cidade grande e se afastar daquela vida pregressa que lhe causava repugnância. Certo dia, perambulando pelas ruas paulistanas, Luís Augusto decide ir à rodoviária e encontrar algum conterrâneo que pudesse enviar notícias dele para a mãe. Contudo, a personagem é tomada pelo desconhecimento daqueles rostos acomodados nas poltronas e apavorado deixa a rodoviária abruptamente.

Na decisão de "romper em definitivo com seu passado", Luís Augusto evita procurar o tio Juca em São Bernardo do Campo, como também visitar a madrinha Alzira na Saúde. No afã de esquecer sua filiação, a personagem recusa percorrer os saguões do Museu do Ipiranga, bem como a rua Silva Bueno, a cidade de Diadema, ou seja, qualquer lugar que reportasse a sua cidade natal: "Na rua, ao cismar que vislumbrara algum conhecido, depressa trocava de calçada, submergindo na multidão." (RUFFATO, 2011b, p. 80). Nem mesmo quis reencontrar o grande amor de sua infância, a prima Natália, no dia em que até lhe vem a curiosidade de conversar com o irmão dela, Nílson, que encontrara trabalhando de segurança no Mappin. Luís Augusto divaga nas memórias de sua primeira estadia em São Paulo, quando ainda se vestia como um simples interiorano. Entretanto, suas recordações mais uma vez salientam a distância que o separa do seu passado, como se ele fosse um estranho que desconhecesse a si mesmo e não possuísse uma temporalidade no mundo:

> Lenta, mas inapelavelmente, todos os dias dos últimos vinte anos dedicara a apagar os vestígios de sua passagem por Cataguases, e a tal ponto achava-se agora distante de sua infância, que assustava-se por não identificar-se na imagem do menino que emoldurava os quatro porta-retratos dispostos sobre a minúscula estante atravancando a quitinete alugada, na Vila Mariana [...] (RUFFATO, 2011b, p.83).

O passado nada mais seria do que um entolho a aprisionar um espaço que podia estar livre para uma nova história. Sem vínculos genealógicos, a personagem perde sua identidade, o que aos olhos dos irmãos, que ainda sobrevivem na cidade de Cataguases, seria motivo de ingratidão e remorso. O narrador-personagem faz questão de listar as datas específicas e os acontecimentos sucedidos nas poucas situações em que foi na cidade natal, empregando uma tipografia distinta da que prepondera na narrativa. Todo o detalhamento feito por Luís Augusto, ao narrar os momentos de retorno a Cataguases, demonstra que ele tem domínio sobre o seu passado, o que permite fazer dele apenas uma referência vazia e já sem sentido algum para sua vida. Após a morte do pai, o único motivo que o levava ainda à cidade natal era a mãe que havia caído em um estado de depressão grave: "[...] presa do demônio que insuflava suas memórias, uma tosca exibição de derrotas, de fracassos, de ruínas [...] E o amanhã desmoronou à sua frente, sufocando-a." (RUFFATO, 2011b, p. 95). Com o falecimento da mãe, ocorre uma disputa pela partilha dos bens e da qual Luís Augusto mais uma vez já não quer fazer parte. A partir de então, a narrativa submerge no longo devaneio da personagem que avalia o momento em que foi para São Paulo pela primeira vez acompanhado do pai e, ainda, os sentimentos que o envolveram nos dias iniciais de sua mudança definitiva para a capital paulistana. O narrador-personagem enfatiza seu sofrimento e solidão em virtude de sua condição estrangeira por meio da repetição da seguinte assertiva: "Outro, talvez nos primeiros tempos desistisse." (RUFFATO, 2011b, p. 100, 101, 102).

Mesmo em suas introspecções, Luís Augusto não perde de vista o tempo mensurável na medida em que a narrativa conjuga o tempo narrado ao da narração. "Náufrago de sua própria história", como diria a própria personagem, vemos como ele usa do artifício referente ao afastamento de sua terra natal para dar vazão ao

esquecimento que pretende ser construído no momento em que está na corrida de São Silvestre de 2002: “Imerso entre os milhares de calções e camisetas numeradas [...] tudo, tudo isso Luís Augusto buscava esquecer.” (RUFFATO, 2011b, p. 106). A experiência temporal em “Outra fábula” está relacionada à tópica das ruínas na medida em que a personagem já não encontra mais um sentido no passado que lhe propiciaria um lugar estável no mundo. O presente torna-se algo fugidio já que sempre conectado a imagens da vida que Luís Augusto levou quando era jovem. Por tal motivo, a migração no espaço, que transforma a identidade do protagonista, ocorre de acordo com os movimentos temporais aos quais ele se submeteu para atingir o distanciamento de seus laços genealógicos. Sem uma referência que lhe sirva de origem, a maratona a ser percorrida por Luís Augusto seria o marco de um novo ponto de chegada daquele que fez sua história a partir dos lugares por onde passou. No meio da multidão, portanto, a personagem torna-se apenas mais um desconhecido na medida em que desfez a própria identidade para afirmar sua distância em relação ao que deixou para trás, o passado que lhe era constitutivo. Não possuir um passado significa, acima de tudo, não ter em vista um horizonte de futuro, optando pela condição sempre provisória em um mundo circunscrito pela desterritorialização desde os grandes processos migratórios.

2.3 O bom filho à casa torna: o tempo de retorno

> *[...] confesso que pensei até em arrumar as coisas e regressar, admitir que aquele empreendimento não era pra minha estatura não, que importava se rissem do meu fracasso?, não havia sido assim até o momento?, se quisesse fechar a conta, calcular o deve e o haver da minha existência, o saldo ia ser negativo, não tem como despistar a verdade, depois de uma fase, motivo de chacota da cidade inteira [...]* (RUFFATO, 2009, p. 45).

Muitos daqueles que vão embora de sua localidade, a fim de enfrentar as adversidades de um mundo em constante deslocamento, não conseguem suportar a distância de suas raízes e decidem, vez ou outra, regressar para a satisfação de ter um lugar em que possam reconhecer a si mesmos. A referência familiar e, até

mesmo econômica, será um dos propulsores na pentalogia *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato, para o retorno ao lar daqueles que partiram sem rumo certo. Voltar significa, antes de tudo, reaver a identidade que se perdeu durante o processo de migração para outros espaços. Como algumas personagens fazem, nem sempre buscar refúgio na memória é suficiente para aqueles que sentem o peso embrutecedor da solidão de estar em um ambiente desconhecido e inóspito. Conforme pressupõe Heliane Kohler (2008), a mobilidade concerne a uma prática geográfica de migração, mas, principalmente, ao contexto temporal da identidade contemporânea. Ao vislumbrar aspectos migratórios na obra de Caio Fernando de Abreu, a autora assevera que o desenraizamento do ser migrante faz com que ele veja o passado como perdido, como também o presente com sua inviável integração a um lugar. Kohler aponta que Caio Fernando de Abreu faz uma reflexão sobre o caráter ilusório presente no sonho de migração para a Europa como forma de realização pessoal. Isso porque, segundo o estudo da pesquisadora, o desejo de regressar ao país natal exprime a esquizofrenia da condição migrante, a saber, a ambivalência nas decisões e pensamentos.

Quando lemos a série de Luiz Ruffato, logo nos vem à tona o seguinte questionamento: como é possível a algumas personagens quererem retornar a uma condição temporal que lhe propiciou tanto sofrimento e angústia? Parece um tanto quanto sádico, mas o retorno à temporalidade outrora negada materializa uma solução ficcional encontrada pelo escritor no intuito de possibilitar a suas personagens certo conhecimento de si mesmas. Selecionamos as narrativas que trazem o retorno à origem outrora negada, a saber: “O segredo”, “Amigos”, “A demolição” e “Vertigem”. Na longa narrativa de “O segredo”, situada no primeiro livro de *Inferno Provisório*, temos o professor Francisco Pretti que se debate em torno de divagações sobre o amor por Silvana, filha de sua empregada doméstica, e o desejo de assassiná-la após uma traição, que está apenas subentendida para o leitor. Cidadão ordeiro e pacato, o professor acredita desfrutar de certo prestígio na cidade de Leopoldina (MG), para onde migrou na tentativa de completar os estudos, pois tinha uma hipotética amizade com figuras ilustres como o Geraldo da Farmácia e o Dr. Edivaldo Sobrinho. O tempo aqui está assinalado pela dúvida em escolher a melhor sinfonia, Bach ou Beethoven, já que a narrativa tem início por esta interrogação. A tempestade que cai lá fora é a mesma que atormenta a consciência

da personagem, a qual, na próxima cena, depara-se com a figura feminina de Silvana a quem não sabe se cumprimentaria com os pêsames pela morte de Dona Conceição, a mãe da moça.

A narrativa está dividida em vinte e cinco partes, sendo que na terceira observamos o conflito entre o tempo narrado, o da narração, bem como as introspecções da personagem sobre o abandono de seu grande amor. Em seguida, a cronologia temporal nos faz compreender como o professor levava uma vida cronometrada pelos ponteiros do relógio, o que veio a se dissipar no momento em que conheceu Silvana. Na oitava cena, percebemos que algo falta no esquema cronológico da personagem quando ele não percebe a presença de Dona Conceição em casa e um homem denominado Vanim chama-o na rua para informar o estado da empregada. Entre a rememoração do passado e a lição dada em sala de aula, o professor faz a observação de que no seio familiar havia alegria: “E, no entanto, éramos felizes! Sim, felizes, porque a felicidade é a ignorância... O homem que não conhece, esse o homem feliz. O conhecimento é a cobra que criamos para nos picar...” (RUFFATO, 2005a, p. 135). Francisco Pretti crê estar em um patamar elevado em relação aos demais cidadãos de Leopoldina pelo fato de possuir um conhecimento construído durante sua formação sacerdotal como seminarista[37]. A narrativa mescla cenas nas quais a personagem recorda seu passado e ao mesmo tempo volta para a narração de sua vida presente. Sendo assim, vemos Francisco Pretti tomar a voz narrativa para rememorar o momento em que decidiu abandonar o sacerdócio e retornar à cena na qual escuta sinfonias clássicas e delira quanto ao amor por Silvana.

Interessa-nos frisar uma situação inusitada na qual o leitor desconhece se a personagem resvala o delírio de ter regressado ao passado vivido na zona rural da cidade de Rodeiro ou se ele realmente resolveu voltar fisicamente àquela localidade. O retorno a uma vida pregressa funciona como estratégia para Francisco Pretti solucionar os conflitos que perturbam sua mente no momento presente em que decide assassinar a amada Silvana. Desembarcando numa encruzilhada entre Rodeiro e Guidoval, o professor caminha pela estrada de chão batido na direção de Bagagem. A precisão com que o cenário vai sendo descrito cria um efeito de

[37] A figura de Francisco Pretti estabelece uma analogia quanto à personagem machadiana de *Dom Casmurro* (2000), Bento Santiago, que também ingressou na vida de seminarista, mas decidiu desistir por amor a Capitu.

verossimilhança ao, até então, suposto delírio da personagem que traça, com bastante perspicácia, as coordenadas geográficas em que se posiciona o sítio onde morava: “Seguia devagar, encantado com aquelas paragens, quantos anos não punha os pés no poeirão amarelo, que virava um visgo só, um massapé escorregadio, quando a chuva vinha! E a solidão? E o silêncio? Quanto tempo!” (RUFFATO, 2005a, p. 139). Notamos que Francisco Pretti lamenta o abandono a que legou a família após sua ida para a cidade com o fito de realizar o desejo paterno de ter um filho estudado. A personagem ainda recorda as famílias que compunham o antigo vilarejo do qual só restou as casas em ruínas: Spinelli, Bicio, Finetto, Benvenutti.

O ponto culminante desse enigmático retorno à terra natal está relacionado ao encontro da personagem com o seu finado pai. Ao adentrar a casa, Francisco Pretti entra em um cenário fantasmagórico e cercado pelo vento nas grimpas das árvores. Ele ouve um rumor distante que chama pelo nome de seu outro irmão Casimiro e, assim, quando reconhece que seria a voz do pai, a personagem enfatiza: “‘Não, pai, é o Chico.’ ‘Chico? Onde você andou, raio? Tem um tempão que estou te procurando!’” (RUFFATO, 2005a, p. 141). Francisco Pretti solicita que o pai se recorde de um fato acontecido na infância, em que o irmão Faustino chuta seu prato de comida e ele vai para o quintal chorando até cair no sono. O pai, por sua vez, encontra-o próximo a um rancho e decide levá-lo no colo para dentro de casa. Todavia, a memória do pai não consegue reproduzir essa cena, o que causa na personagem ainda mais revolta e amargura. Francisco Pretti também questiona o pai sobre o fato de ele nunca ter ido visitá-lo quando estava internado no seminário, mas a resposta que lhe vem não é satisfatória para preencher o vazio trazido dentro de si. Além disso, a figura materna aparece para indagá-lo acerca da indiferença dele com os próprios irmãos, o que o faz querer saber a respeito de como seria a morte. A mãe o retruca dizendo: “Deixa isso pra lá, meu filho... Tudo a seu tempo e à sua hora...” (RUFFATO, 2005a, p. 143).

Após uma explicação dada pela mãe, a cena é cortada de forma abrupta situando novamente o leitor dentro de um diálogo travado entre Silvana e o professor, no qual ele parece espioná-la pela fechadura do banheiro. Em seguida, estamos diante de outra temporalidade narrativa em que o narrador heterodiegético relata como o advogado Divaldo Sobrinho havia feito amizade com o professor. A

atração literária compartilhada entre os dois acaba se tornando inconveniente para o advogado que logo decide se afastar do amigo. O narrador em terceira pessoa é quem domina a enunciação de mais um devaneio em que Francisco Pretti mergulha inexoravelmente. As principais autoridades de Leopoldina, nesta espécie de pesadelo, resolvem fazer um julgamento do professor que era acusado pelos crimes de: traição à família, à Igreja Católica e à Escola, fuga do serviço militar, assédio sexual a Silvana, como também exploração do trabalho doméstico de dona Conceição. O acusado confessa sua culpa e, prontamente, recebe uma marcação à ferro do número da besta, 666. Como Cristo, ele é crucificado depois de carregar o madeiro pela cidade como forma de purgação de seus pecados.

Notamos em que medida a personagem procura se agarrar a toda explicação que seja plausível para justificar o crime que pretende cometer contra Silvana. O retorno à cidade natal e o julgamento pelas figuras de autoridade demonstram que ele perde a consciência de sua temporalidade, a qual estava estruturada pela concretude da mesmice cotidiana. O professor vivia preso a um universo em que prevalecia a repetição de ações rotineiras, cujo efeito cíclico havia sido quebrado por Silvana. Assim, Francisco Pretti busca reaver o sentido de sua vida, assinalada pelos ponteiros do relógio, quando decide eliminar aquilo que causou a derrocada de seu esquema temporal. Fazer com que tudo entre na engrenagem de outrora demanda um trabalho árduo que o encaminha a experimentar a degeneração de sua condição temporal. O exame de consciência feito por meio de um retorno ao passado faz com que a personagem chegue à seguinte conclusão: “Perdi minhas antigas referências, o sítio, meus pais, meus irmãos, a paisagem da minha infância... E não acrescentei nada a isso... O que resta do meu passado? Ruínas...” (RUFFATO, 2005a, 162).

Situado fora do tempo e sem um lugar ao qual pudesse encontrar uma solução para seus conflitos, Francisco Pretti reencena a cada passagem o desejo de assassinar Silvana. O narrador faz questão de trazer à baila o momento em que a personagem vai até o Beco do Zé Pinto no objetivo de procurar dona Conceição, mas descobre que ela estava morta. O proprietário do cortiço não deixa de informar sobre a única filha que dona Conceição havia deixado e que era sua dependente. A crueldade em fazer com que o professor se relembre dessas cenas ainda se reporta ao momento em que ele mesmo, de maneira sádica, conta a história simbólica da

cobra morta pelo bisavô para proteger sua mãe. Neste jogo temporal, a narrativa se encaminha para a situação de maior tensão em que Francisco Pretti procura um pistoleiro interessado em assassinar Silvana. Pela opção do pistoleiro em evitar o homicídio de mulheres, a personagem então resolve pôr fim à vida do amante dela. A indecisão que atravessa a narrativa em relação às sinfonias de Bach ou Beethoven encarrega-se de projetar uma personagem inserida em um plano temporal no qual prevalece a perplexidade daquele que vive a dor e sofrimento de não ter conseguido construir um lugar de referência no mundo. Deste modo, a própria personagem transforma a incerteza como algo extensivo ao leitor que se depara com o suspense de um segredo a ser compartilhado com Silvana: “Silvana... senta aqui... aqui... isso... Vou te contar uma coisa... uma coisa que você não pode falar pra ninguém, está me ouvindo?, pra ninguém... É... É um segredo... Ouve:” (RUFFATO, 2005a, p. 169).

Gildo constitui outra personagem que deseja compartilhar as histórias vividas na cidade de São Paulo, mas por uma vertente um pouco mais agressiva. Da narrativa “Amigos”, situada em *O mundo inimigo* (2005b) da pentalogia de Luiz Ruffato, esta personagem regressa à cidade de Cataguases, de onde havia saído ainda quando era criança, com o intuito de visitar a mãe, dona Marta. A duração temporal da trama se refere ao período de um diálogo estabelecido entre ele e o amigo Luzimar. Na abertura do enredo, encontramos Luzimar deixando o operariado após diversas felicitações natalinas, com o objetivo de comprar um presente para a esposa Soninha. Sem dinheiro, a personagem decide obter um empréstimo com o Seu Zé Pinto até que entra na Vila Teresa, pois a catraca da bicicleta havia dado um problema, e avista um automóvel Fusca 1300 verde estacionado na frente da casa de dona Marta. Supondo que pudesse ser os amigos de infância, Gilmar ou Gildo, decide chamar pela senhora que logo o identifica da época em que habitava o Beco do Zé Pinto. Depois que Dona Marta chama Gildo para rever o amigo, deparamo-nos com uma descrição desta personagem um tanto quanto amplificada pelos olhos do narrador heterodiegético:

> Corpulento, Gildo – bermuda jeans, camiseta-de-propaganda puída, chinelo havaiana – arrasta Luzimar. Sôfrego, escancara as janelas e arranca as capas de tecido ordinário que sobreprotegem da poeira o sofá e a poltrona, amarrotando-as sobre a caixa ainda fechada da

> televisão. Impaciente, limpa a mesinha-de-centro de pedra-de-mármore do cinzeiro em forma de coração e a margarida-de-plástico enterrada no solitário, depositando-os sob a arvorezinha de Natal que pisca-piscando esparge cores pela parede onde jaz, enclausurado numa moldura oval engordurada, o retrato pintado do finado seu Marciano. (RUFFATO, 2005b, p. 16).

O narrador não perde a chance de escancarar, jocosamente, os caracteres da personagem que remetem à ideia de que o excesso de peso e a morosidade seria signo de fortuna e progresso. A temporalidade segue os mesmos passos densos e vagarosos de Gildo na medida em que a cena aparece bastante carregada pela descrição detalhista de gestos e artefatos. Até mesmo o porta retrato surge caracterizado pelo enclausuramento de um tempo que, na proporção da mentalidade de Gildo, também aprisiona o sujeito. Assim, a personagem tem o ensejo de descarregar toda a sua fúria sobre o pobre Luzimar, a quem convida para beber uma cerveja. No decorrer da conversa entre os amigos, vemos de que maneira o tempo interrompe sua continuidade, tendo em vista que o silêncio e um ar visguento adentram pela casa durante a rememoração de um passado partilhado na infância por ambos. Enquanto o trânsito de pessoas na rua diminui, as personagens se recordam das partidas de futebol entre os companheiros de infância, do destino de alguns deles e, ainda, do rumo tomado pelas irmãs de Gildo.

Neste ínterim, Luzimar fica angustiado para deixar a casa de dona Marta e poder comprar o presente de Soninha. Todavia, Gildo propõe ao amigo que permaneça mais, oferecendo-lhe dinheiro suficiente para a aquisição do regalo à esposa. O tempo adquire, cada vez mais, ares de um confinamento, sendo que Luzimar resolve ir ao banheiro e quando retorna busca refúgio no olhar resignado de dona Marta na tentativa de escapar das garras do amigo. Tomado pela raiva e o ressentimento, Gildo começa a fazer uma série de ofensas direcionadas a Luzimar, como também para a cidade onde passou a infância. Ele chega até a fazer um gesto desrespeitoso, como diz o narrador, para a rua e a repreender com palavras rudes à população de Cataguases: “Povinho escroto!”. Na interpretação de Jefferson Agostini Mello (2006), Gildo vai ser caracterizado como um homem cordial que, por não ter se civilizado, despeja sua mágoa na cidade que precisou abandonar. O autor acrescenta que nesta personagem torna-se visível a cordialidade e o espírito capitalista “[...] ambos incorporados num sujeito de algumas posses cuja dor, não

racionalizada, e prepotência fazem-no tomar o outro como objeto a seu dispor — aqui, audiência silenciosa de seu fluxo verbal violento.” (MELLO, 2006, p. 228).

Tal pressuposto faz-nos considerar o argumento de Richard Sennett (1988) segundo o qual a migração sempre foi um dos fatores de crescimento da população nas capitais. O autor garante que, à proporção que a cidade vai crescendo, os sujeitos acabam por perder o contato funcional que mantinham nas ruas. O afastamento intersubjetivo fez com que o cosmopolitismo passasse a ser uma experiência citadina baseada na ideologia do consumo. Desse modo, notamos como Gildo traz consigo não apenas uma agressividade oriunda do distanciamento quanto a sua cidade natal, mas principalmente de sua inaptidão para se relacionar com outrem. Isso porque vemo-lo descarregar seu ódio contra a própria mãe, talvez porque ela ainda permanecesse na cidade e houvesse consentido a migração dos filhos. O sentimento de abandono se refere, portanto, à figura materna que seria extensiva à própria cidade natal. Com tanta violência, Gildo delineia uma faceta marcada pela ausência de um passado que pudesse significar sua identidade: “Eu reconheço as casas, o calçamento, as árvores, tudo é mais ou menos igual... Mas é como se fosse um outro mundo... As pessoas são outras, Luzimar, e a cidade é deles, não é minha mais, entende?, não é mais a minha...” (RUFFATO, 2005b, p. 24). Esse discurso sugere que o regresso a um suposto seio materno, capaz de lhe propiciar acolhimento e referência, tornou-se algo vazio de sentido. Enquanto a cidade também experimenta a mobilidade, Gildo é quem sofre com sua permanência estática no tempo, já que a imagem dele está sempre permeada por um efeito de aprisionamento.

Após Luzimar sair daquela paralisia trazida pelo amigo, tudo volta a entrar em movimento como na imagem construída pelo narrador acerca das corredeiras do Rio Pomba. Imóvel, continua Gildo que nem ao menos conseguiu abrir a sidra que trouxera para festejar a noite natalina. O irmão desta personagem, Gilmar, mesmo recusando sua procedência em determinado momento da narrativa “A demolição” tem o ímpeto de voltar a Cataguases. Na convicção de ser um jogador de futebol, Gilmar resolve acompanhar o tio Gesuldo que tinha o objetivo de ingressá-lo na carreira esportiva. Dentro do ônibus rumo a São Paulo, Gilmar observa os clarões que consumiam o resto de julho ao ver o mato seco que mostrava como Cataguases havia ficado para trás. O tio Gesualdo faz questão de enfatizar que o susto do

menino em relação à imagem dos dedos de fogo na escuridão era porque eles estariam cruzando o inferno. O processo de travessia realizado pela personagem possui um caráter simbólico que está relacionado a seu deslocamento no espaço/tempo. Entretanto, se nas epopeias clássicas a passagem pelas terras infernais era sinônimo de formação e conhecimento, observamos que o mesmo não ocorre com Gilmar que vive a frustração de não conseguir ter seu talento reconhecido em nenhum time pelo qual passou. Isso porque o ingresso na vida moderna já traz em seu bojo a precipitação no desconhecido e acesso a um conhecimento que a experiência não consegue enunciar. Engolindo o desgosto, o tio ainda consegue para ele uma posição na seleção brasileira de juniores, em que se manteve no banco de reservas do Palmeiras.

Fazendo um esboço histórico dos primórdios da migração, Vera Lucia Soares (2008) afirma que a mobilidade dos povos pelo planeta resultou de uma busca por encontrar um lugar mais seguro onde pudessem se instalar em decorrência de alguma catástrofe natural ou mesmo por terem suas terras invadidas por outros grupos. O argumento da autora insere a personagem de Ruffato no âmbito de uma prática cultural situada historicamente como estratégia para resguardar a vida de certo grupo de indivíduos. Já na defesa de Maria Fernanda Arentsen (2008) a migração teve seu ápice com a entrada das nações no circuito da globalização em que as verdades são questionadas e a temporalidade acaba por ser desfeita. A estudiosa ainda afiança: “Retornar à singularidade de uma cultura é impossível, pois, para obtê-la, teríamos que negar sua natureza fundamental, isto é, seu dinamismo histórico.” (ARENTSEN, 2008, p. 91). Temos evidenciado o motivo pelo qual algumas personagens de *Inferno Provisório* evitam ir ao encontro de suas raízes, o que traria o silenciamento da nova condição de vida construída com a formação de outros vínculos. Gilmar, por exemplo, tinha em mente o sonho de conquistar uma posição social de prestígio não só para angariar um *status* financeiro, mas principalmente a fim de repudiar ainda mais a cidade de origem.

Contudo, os planos do tio Gesuldo de transformar o sobrinho em promissor atleta ficaram soterrados pela ilusão, já que Gilmar acaba sofrendo um acidente que o deixa impossibilitado de seguir o seu sonho. Este, por sua vez, havia se tornado um mero dono de botequim financiado pelo sogro que reformou a garagem do sobrado com a finalidade de empregar o genro. Quando descobre sobre a venda da

casa materna, a personagem chega a ficar contente, pois, assim, realizaria o sonho das filhas Monique e Luana de irem a Disney. Sem nenhum significado, portanto, era a antiga moradia de Cataguases para Gilmar que, desde o princípio da narrativa, enxovalha a cidade que deveria constituir o marco de seu nascimento. O tempo aqui apresenta uma velocidade exorbitante até a chegada do momento em que a personagem recebe um telefonema do irmão que informa sobre a demolição da casa. O subtítulo “O espaço no tempo” desta parte da narrativa se torna bastante pertinente, pois parece realmente ter aberto naquela situação uma verdadeira fenda no tempo para enclausurar Gilmar na lembrança de seu passado sombrio.

Deste modo, o enredo se encaminha para a sessão denominada “Porão” na qual a personagem faz um retorno a seu passado e lembra um acontecimento vivido na infância por ele e mais três amigos, a saber, Tiquinho, Marquinho e Lucas. Quando jogavam futebol, momento em que “as águas do Rio Pomba diluíam o tempo”, Tiquinho acerta a bola no buraco do porão que, para eles, era o “escoadouro de silêncios e sombras”. Após ser espancado pelos colegas, Tiquinho adentra o porão à cata da bola perdida, mas de lá nunca mais volta. Sem saber o que havia acontecido, os meninos decidem omitir o assunto aos adultos quanto ao paradeiro do amigo. Contudo, a situação causa angústia em Gilmar que espera a mãe ir se deitar para procurar Tiquinho:

> Na madrugada, cismou escutar, a voz do Tiquinho?, Gilmar! Gilmar!, tão longe, Gilmar!, os pés encaminharam-no na direção do quintal, ao escancarar a porta a lufada gelada abraçou-o, carregando-o para junto do respiradouro, Tiquinho!, chamou, Tiquinho!, insistiu, as corredeiras do Rio Pomba desmoronavam por entre as estrelas de um céu absurdamente despido de nuvens. (RUFFATO, 2005b, p. 37-38).

Aqui, o espaço se desintegra ao produzir a imagem de um tempo constituído pelas ruínas esquecidas na memória de Gilmar. No dia seguinte, o narrador informa apenas que o menino havia acordado febril e com a garganta inflamada pela lufa gelada do vento. Em salto proléptico, o leitor conhece a história futura de Marquinhos que morre atropelado por um cata-níquel na frente da venda do Seu Antônio Português, como também de Lucas que vai morar nos Estados Unidos e de

onde enviava dinheiro para a inveja das vizinhas de sua mãe. Além disso, se tomarmos a cena ocorrida com Tiquinho como precedente à ida de Gilmar para São Paulo, teremos em mente que a decisão de regressar a Cataguases constitui uma modificação no curso temporal da narrativa. Talvez o medo de ser descoberto, já que o único que tem conhecimento sobre a futura demolição residencial, Gilmar teme reviver o instante de retorno em relação ao acontecimento relativo ao sumiço do amigo Tiquinho.

Quanto a isso, o pensamento de Deleuze (2006a) permite entendermos que o tempo está configurado pela síntese que incide sobre a repetição dos instantes. O filósofo declara como a memória consiste no fundamento do tempo, sendo que “O eterno retorno não tem outro sentido além deste: a insuficiência de origem assinalável, isto é, a designação da origem como sendo a diferença, que relaciona o diferente com o diferente para fazê-los retornar enquanto tais.” (2006, p. 183). O sentimento, portanto, que assola a experiência de retorno em Gilmar não tem relação com a repetição cíclica, mas ao receio de ingressar em uma temporalidade outra que o desencaixe das novas raízes a que teve de se firmar. O narrador conclui a trama, de maneira enfática, revelando o desejo outrora muitas vezes negado pela personagem: “Vinte e cinco anos depois, urgia Gilmar voltar a Cataguases.” (RUFFATO, 2005b, p. 38). Neste prisma, abordamos as ruínas do passado de Tiquinho como elemento significante da carência histórica em que jaz Gilmar quando tenta esquecer seu passado. Esta personagem demonstra de que modo a subjetividade contemporânea está atravessada pela projeção de simulacros, cujo retorno ao passado emerge como catástrofe a ser reencenada em um tempo que possui os ecos da demolição.

Em “Vertigem”, última narrativa do segundo volume de *Inferno Provisório*, encontramos o mal-estar como motivo infernal que faz a personagem Amaro retornar a Cataguases com o intuito de rever um grande amor do passado. De dentro do ônibus, presenciamos a perspectiva da personagem sobre o cenário em movimento, o qual ele segue com olhos conformados. O movimento do veículo se torna extensivo ao corpo da personagem que se digladia de uma poltrona a outra entre sacolejos e solavancos. A paisagem adquire um tom bastante rural quanto mais o ônibus avança pela rodovia até o momento de desembarque: “Levantou-se, contrariado, a manhã desembarcada pela janela, vozes, vaivém de malas, sacolas,

embrulhos, **Ê!, Ê!, Ê!,** e sentiu-se melancolicamente velho, irremediavelmente doente.” (RUFFATO, 2005b, p. 189). A chegada das personagens de Ruffato na cidade em que estão retornando após longo tempo afastadas causa-lhes sempre repugnância, como o hotel no qual Amaro se hospeda cheio de mofo e velharias. Do quarto, ele observa a estação ferroviária abandonada e estranha as mudanças ocorridas na cidade em relação a qual a personagem apenas estabelece uma distância temporal. Amaro não deixa de recordar os parentes assolados pela morte no momento em que tem uma crise de vertigem que afeta sua saúde.

Inclusive o próprio Beco do Zé Pinto, que outrora era um lugar com habitações de indivíduos da classe operária, transformou-se em ruínas de um passado cheio de visgo, como caracteriza a personagem. Quanto mais ele se movimenta pelo Beco, mais percebe a decadência a que chegou o antigo cortiço até se encontrar com Josemar, sobrinho de Zé Pinto, que fica responsável por cuidar dele e do que ainda sobrara de seu patrimônio: “O beco mesmo, nós só estamos esperando ele morrer pra derrubar as casas... Não sei na época do senhor, outros tempos, mas agora é só marginal...” (RUFFATO, 2005b, p. 193). Amaro permanece diante da janela em que a amada Margarida se debruçava para contemplar a paisagem das casas germinadas. Nesse instante, o tempo parece ser interrompido pelo narrador heterodiegético para que a personagem possa lançar mão de suas recordações da juventude. O aniversário de quinze anos de Margarida constitui uma das imagens iniciais que lhe vem à mente e, sem obter alguma informação dela no Beco, resolve ir a Rua do Comércio para se embriagar:

> Sentiu vontade de encher a cara, como há muito não fazia, sem necessidade de dar satisfação a médico algum, pois nada mais faria mal, porque o que restava de seu corpo mirrado desmoronava, esmigalhado pelas lembranças [...] a doença que o acompanha, canina, assoreando o leito em que descansa sua vertigem, *e se*... *e se*... *e*... a estupidez das perguntas inúteis, sempre assim, A esses está reservado o inferno, e a manhã invadiu o quarto junto com as buzinas, espantando os pernilongos e os pesadelos. (RUFFATO, 2005b, p. 195).

Inútil seria questionar a própria morte para quem tem em vista apenas a fatalidade temporal que decai na atmosfera da doença. Esta age de maneira

paradoxal na vida de Amaro que, na finitude de sua existência, decide reordenar uma cronologia burlada pelo destino que o afastou de sua amada. Na leitura que Paul Ricoeur (2012) impetra sobre *A Montanha Mágica* (1924), de Thomas Man, focalizamos a intersecção entre o tempo, a doença e a cultura na medida em que o romancista revela a eternidade da morte, cuja marca temporal estaria na repetição do Mesmo. O tempo agônico da doença também perpassa toda a narrativa de "Vertigem", visto que todas as personagens qualificadas como integrantes do passado de Amaro encontram-se em estado de morte. A solidão a que foi legado pelos filhos que o abandonaram e o divórcio com a, até então, esposa aumenta ainda mais a tragicidade da vida da personagem. Decidido a regressar a Cataguases com o objetivo de ver a amada da juventude, Amaro vê nessa atitude a possibilidade de encontrar, ainda que por alguns instantes, a alegria vivida em um tempo distante. O narrador faz questão de frisar como o instante ganha um efeito de prolongamento temporal no momento de reencontro entre os antigos apaixonados.

No corredor, ele parece ouvir vozes "de outros tempos" como se tivesse entrado no interior de um túnel no qual a temporalidade houvesse congelado aquela tarde que se singulariza pelo silêncio. Quando Margarida fica diante de Amaro, ela não o reconhece e chega a confundi-lo com o antigo marido Pereira: "**Você não é o Pereira!, Não, Margarida... Sou o Amaro... lembra de mim? Você não é o Pereira! Você não é o Pereira!**, berrou, histérica, debatendo-se espasmodicamente, revirando os olhos, **Socorro! Socorro!**" (RUFFATO, 2005b, p. 202). A alteração tipológica com o emprego do negrito, itálico, *times new roman* e *calibri* delineiam, respectivamente, o diálogo entre as personagens, as introspecções de Amaro, o tempo da narrativa e o passado distante e relembrado. Não sendo identificado por Margarida, Amaro sai correndo desesperado em direção à porta do hospital percebendo que o passado tanto buscado já tinha perdido o sentido. Sem identidade, a vida pregressa de Amaro fica apenas nos gritos propagados pelos corredores ao final do enredo, cujo pedido de socorro acaba se tornando apenas um eco fragmentado: "**Socorro! / ocorro! / orro!**". Esse outro deslocamento realizado por Amaro que consiste no retorno ao passado nada mais simboliza que a degradação de sua história, não apenas pela perda identitária sofrida diante de Margarida, mas principalmente por uma temporalidade agônica sublinhada pela doença que fez sua amada cair no abismo do esquecimento.

Tal discussão possibilita revermos o argumento de Laurent JeanPierre (2008), segundo o qual o movimento geográfico, profissional ou mesmo social consistiu no recurso essencial para a nova ideologia dominante nos últimos 30 anos. O autor atesta a face negativa da mobilidade ao considerá-la como ineficiente para apagar as fronteiras entre os grupos sociais, como também a insurgência do passado. Sendo, aliás, uma proposta de liberação inacabada em decorrência do controle exercido pelo Estado que estabelece restrições, cada vez mais rigorosas, para a política migratória. As cruzadas foram definitivas para o movimento espacial quando o sistema feudal começa a sofrer um processo de transformação interna. Ao considerar a construção de guetos que a migração acaba fomentando, o estudioso situa um aumento na demanda por deslocamento a partir do século XX. Entretanto, houve uma retenção do crescimento desse fluxo devido à regulação feita pelo Estado. Na ótica de JeanPierre: "O mundo contemporâneo pode bem ser 'pós-colonial', até mesmo 'imperial', como parecem acreditar os nômades da mundialização; no entanto, ele não deixa de produzir um '*apartheid* global'." (2008, p. 189). Tal levantamento faz-nos refletir que a literatura de Luiz Ruffato vem delinear como a migração teve consequências drásticas para a formação de nosso país. Isso porque relaciona a imigração italiana ao processo de deslocamento interno que ainda ocorre no mundo atual pela necessidade de os indivíduos buscarem a subsistência. Vemos que a mobilidade da população mineira tem fundamento na grande demanda de emprego oferecida pela cidade de São Paulo com maiores oportunidades e melhores salários.

Encontrar um bom emprego constitui o mote da mudança realizada para o Rio de Janeiro pela família de Sandra, irmã de Zezé, personagem de outra trama. Em "Sorte teve a Sandra", narrativa pertencente a última obra de *Inferno Provisório*, a protagonista, cujo nome integra o título mencionado, teve os pés batizados por sua mãe, dona Nazaré, na Ilha do Governador. Todavia, iniciou a adolescência já na cidade natal de Cataguases, de onde também procediam os seus pais, sem abandonar o sotaque carioca que lhe causava regozijo. Incentivada por dona Diana, esposa de Manoel da Prata, a permitir que Sandra regressasse ao Rio de Janeiro, dona Nazaré não cede ao desejo que era também da filha: "E afrontou a mãe, **Vou!**, e provocou o Zezé, **Você não manda em mim!**, e bateu-boca com a Maura, **Retardada!**, e catou as roupas e enfiou-as numa bolsa-de-napa e escapuliu."

(RUFFATO, 2011b, p. 46). Lá ela trabalharia de empregada doméstica para os filhos de dona Diana, Rafael, Samuel e Marcela, que teriam a única obrigação de estudar. A personagem enfrenta a altivez e o esnobismo dos filhos de uma família que compunha a elite da cidade mineira, Cataguases, porque detentora dos meios de produção.

Levando uma vida marcada pela nostalgia e linearidade, Sandra encontra uma estratégia que transformaria o curso de sua história como reles empregada submetida à exploração de seu trabalho pelos filhinhos de família abastada. A personagem descobre a malandragem dos adolescentes que apenas gastavam o dinheiro dos pais e acabavam sem cumprir o objetivo da ida para o Rio de Janeiro. De modo astuto, Sandra usa o estratagema de chantagear os irmãos para angariar favores e alguns dias de folga, como se ela realizasse uma verdadeira cisão temporal no seu destino:

> Foram épocas de deslumbres. Escapava sexta-feira rumo à Zona Norte – Abolição, Madureira, Ramos, Oswaldo Cruz -, onde houvesse pagode, enfim, e tornava domingo à noite, madrugada, segunda-feira de manhã, afortunadamente acabada. E reclamassem, **Ô Sandra, isto está que é uma imundice!**, desafiava, **Me manda embora então, uai!** (RUFFATO, 2011b, p. 47).

No auge dos seus regalos, Sandra chega até a soltar uma expressão bem à moda mineira “uai”. Com os filhos de dona Diana dando margem para a delação, a personagem se depara com uma fissura da qual poderia tomar proveito a fim de se libertar de uma vida baseada na clausura temporal do trabalho. Deleuze (2006a) define o conceito de cisão/fissura como aporte para compreender a temporalidade. O teórico defende que o tempo seria fundado por uma cisão do sujeito no interior do tempo que resultaria dos devires ocorridos à superfície da linguagem. Na linha deleuzeana, Peter Pál Pelbart (2010, p. 51) acrescenta que a operação fundamental do tempo estaria relacionada à cessura/cisão: “Ser interior ao tempo significa, por conseguinte, ser interior à cisão.” A subjetividade corresponde, portanto, a um tempo que se funda na dissimetria da cisão, salientando as diversas gêneses do sujeito pós-moderno.

Assim, vemos a personagem de Luiz Ruffato reverberar sob os filhos dos patrões os efeitos apreendidos no cenário de exploração, que acabam cedendo a suas vontades. Contudo, Sandra cai na própria armadilha no momento em que conhece o sedutor Fafá na quadra da Imperatriz Leopoldinense, em Ramos. Durante a comemoração de carnaval, a personagem fica grávida e procura pelo companheiro que era, na verdade, um desconhecido. Com o nascimento de Kauê, ela decide voltar para Cataguases, pois encontraria no seio materno a segurança para criar o filho. O retorno à cidade mineira parece causar ojeriza até mesmo para o narrador que, recorrendo ao sumário, sintetiza em um tempo menor que o de sua duração os acontecimentos vividos por Sandra nesta localidade. Contudo, a vida de Sandra dá mais uma reviravolta, já que sua mãe morre e deixa Kauê aos cuidados da irmã demente, Maura, para regressar novamente ao Rio de Janeiro:

> De-princípio, andou fazendo biscates, que mal e mal impediam que mendigasse pelas calçadas, até, caixa de um minúsculo mercado na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, desvelá-la um sujeito zona-sul, encaraminholando-a com esperanças de dinheiro fácil e muito. Empregou-se dançarina em uma boate chique de Ipanema e conheceu toda raça de gringos, alemães e japoneses, italianos e portugueses, argentinos e franceses, americanos e ingleses, que, apatacados e babosos, apreçavam em dólar. Amadamada, de pirraça locou um quarto-e-sala na Rua São Clemente, em Botafogo, o Cristo Redentor de esguelha, para deslembrar os antigos tempos de senzala, *a Marcela e o Samuel*, *doutores em Cataguases*, *o Rafael*, *no estrangeiro*... (RUFFATO, 2011b, p. 49).

De volta à cidade grande, Sandra opta por um trabalho mais lucrativo e que não dispendia esforços educacionais. A mobilidade se torna perceptível pela presença de estrangeiros com os quais ela precisa se relacionar em prol da profissão de dançarina em boate. Alçando um novo patamar financeiro, a personagem consegue localizar uma moradia capaz de fazê-la esquecer o que foi algum dia trabalhar como empregada doméstica, tendo que lidar com os anseios e mimos alheios. Nesta nova condição temporal, Sandra se apaixona por um cantor da noite que acredita no grande sucesso vindouro. Para o azar dela, que acostuma Fred a ficar na vadiagem, sem nunca arrumar emprego, o dinheiro começa a regrar e logo o sujeito se revela intolerante. Mais uma vez a personagem se descobre grávida e, quando dá por si, descobre que Fred havia roubado todo o dinheiro

poupado para o futuro bebê, como também os móveis do apartamento. Para piorar ainda sua situação, Sandra acaba por voltar a Cataguases e conviver com a irmã que considerava louca. Ela precisa, aliás, recorrer ao ex-patrão, o doutor Samuel, quando percebe que havia contraído HIV. Sandra se sobressai já que o médico consegue encostá-la pelo INSS e ela ganha fama na pequena cidade por ter viajado o mundo ao invés de permanecer ali parada no tempo. Notamos, com isso, que mesmo o passado sendo visto como uma perdição para Sandra, é para ele que a personagem retorna quando não pode mais suportar a falta de identificação com o lugar para o qual havia migrado no presente. Em sua esquizofrenia migrante, ela opta sempre por um espaço que lhe propicie confiança e no qual possa se sentir segura.

CAPÍTULO III

TEMPO E UTOPIA

3.1 Peregrinar ou estar fora do tempo?

> [...] *e a sensação que fica é de que nunca mais vou voltar. Isso é muito triste, porque aqui não é o meu lugar. Mas sinto que aí já não é o meu lugar. Ou seja, não sou de lugar nenhum. E isso dói dentro da gente*. (RUFFATO, 2016, p. 89).

Sim! Sabemos o quanto as personagens configuradas na pentalogia *Inferno Provisório*, escrita por Luiz Ruffato, realizam um deslocamento no espaço, mas principalmente no que concerne a sua própria condição temporal, o que revela as controvérsias pelas quais o sujeito contemporâneo atravessa para encontrar um lugar estável no mundo. Embora haja aqueles que se movem com a finalidade de estudar, a maioria abandona suas raízes para conseguir um emprego que garanta o sustento da família e, acima de tudo, qualidade de vida. Nada mais seria do que uma falta de identidade com o local de origem, que já não comportaria meios para a concretização de uma vida imaginada como mais promissora. Contudo, apesar da peregrinação que empreendem, muitos sofrem com a impossibilidade de encontrar um horizonte em que possam se situar frente a penúria trazida pelas contingências temporais. O movimento executado pelas personagens da série ruffatiana vai do interior para as cidades mineiras com mais oportunidade de trabalho, como Cataguases, ou mesmo para a metrópole paulistana e outras regiões do país. Torna-se pertinente ver de que maneira Luiz Ruffato empenha o discurso literário para a figuração da mobilidade impetrada pela massa operária que trabalha para a produção da riqueza e aquecimento da economia brasileira.

O surto (i)migratório sempre se constituiu como uma tópica reencenada na literatura brasileira em detrimento do clima ideológico causado pela insatisfação perante a pobreza e miséria de algumas regiões do país. Leila Lehnen (2007, p. 86) adverte-nos a propósito do crescimento de uma cidade não-oficial, por assim dizer,

que corresponde aos trabalhadores que migram para as capitais em busca de novas condições de vida, mas, pela falta de políticas públicas, encontram-se à margem do zoneamento urbano. Tais contradições oriundas da mobilidade vêm sendo apresentadas na literatura de Ruffato como uma vertigem advinda das incongruências de um presente cada vez mais fugidio, que apenas o discurso narrativo consegue transformar em fator de arte. A própria alegoria do tempo e, consequentemente, de sua expressão estética passam por um processo de erosão no momento em que há a síntese de diversas temporalidades em cada personagem.

Se traçarmos um esboço relacionado à projeção da pobreza e trabalho na tradição literária brasileira, veremos que desde o século XVIII os homens livres eram presença registrada na formação social da Colônia. Contudo, aqueles que não pertenciam às forças produtivas, no dizer de Laura Vergueiro (1982), recebiam a conotação de vadios na medida em que assumiam sua integração a um mundo itinerante. Na observação perspicaz de Alexandre Eulálio (1982) a respeito de *As cartas chilenas* (1789), escrita por Tomás Antônio Gonzaga, temos um painel no qual a classe pobre está formada por indivíduos que mantêm um vínculo com o trabalho, a saber, pequenos proprietários, lavradores de terra, moradores de vilas e povoados, pequenos comerciantes, dentre outros. Avançando um pouco mais para o século XIX, torna-se prudente observarmos de que modo a representação da pobreza em Machado de Assis resvala aquilo que Roberto Schwarz (2000) denomina de má-fé deliberada pela figura de um narrador volúvel e caprichoso. Os pobres dependeriam do favor pessoal concedido pela classe aristocrata para conseguir, quiçá por muito esforço, frequentar a alta sociedade aristocrata daquele tempo[38]. Além disso, a total ausência de trabalho não funcionava como elemento a subjugar os membros da classe dominante. A falta de compromisso ideológico da personagem Brás Cubas, por exemplo, atesta o esvaziamento do significado do trabalho para as elites que faziam da escravidão uma ponta de lança a salvaguardar seus bens e capital.

[38] A reflexão de Schwarz (2000, p. 57) delineia a posição peculiar dos pobres no Brasil daquele período: "Não sendo proprietários nem escravos, estas personagens não formam entre os elementos básicos da sociedade, que lhes prepara uma situação ideológica desconcertante. O seu acesso aos bens da civilização, dada a dimensão marginal do trabalho livre, se efetiva somente através da benevolência eventual e discricionária de indivíduos da classe abonada. [...] Noutras palavras, a participação do homem pobre na cultura moderna dava-se ao preço de uma concessão ideológico-moral de monta, que ele pode elaborar de muitos modos, mas sem lhe escapar."

Cabe ressaltarmos, portanto, que *Inferno Provisório* desencadeia o mote da população trabalhadora no Brasil que necessita migrar de seu local de origem para conseguir alcançar um padrão de subsistência capaz de manter as condições, muitas vezes primárias, de vida. Refletindo sobre as relações temporais entre migração e trabalho selecionamos as seguintes narrativas para a investigação a ser realizada: “O alemão e a puria”, “O barco”, “A mancha” e “Roupas no varal”. No deslocamento se revela o caráter pendular do tempo, o qual atinge de diferentes formas as personagens de Ruffato, evidenciando de que maneira a subjetividade contemporânea está atravessada por experiências destituídas de um fluxo que seja linear e sucessivo. Daí vem a ideia de que os sujeitos que não se submetem à peregrinação acabam fugindo de viver as experiências temporais, que terminam por serem vazias de sentido. Assim acontece com a personagem Donato de “O alemão e a puria”, narrativa integrante do volume *Mamma, son tanto Felice* (2005) que compõe a série *Inferno Provisório*. Por trás de um enredo aparentemente simples que trata da vida de um homem que desaparece de maneira inusitada, abandonando esposa e filho, além de deixar uma cidade perplexa, temos configurado um percurso temporal bastante dramático. Este, por sua vez, vai ser vivido por Dusanjos que vê o tempo desmoronar ao se debater pela inquietação sobre o sumiço repentino e sem explicação do marido.

Escapa desta narrativa de Luiz Ruffato o tom do sobrenatural fantástico na medida em que o leitor sabe que, ao final, Donato retorna ao lar, porém sem descobrir o verdadeiro motivo de seu desaparecimento. De início, projeta-se um relâmpago que atravessa o céu escuro da cidade mineira chamada Cataguases e acorda Dusanjos que apalpa a cama para ver se o marido já teria ido trabalhar. Por mais que o tempo natural pareça estar acondicionado ao mistério que irá acontecer na vida do casal, o que nos chama a atenção diz respeito à aglomeração de pessoas que, mesmo com um clima tempestuoso, segue em direção ao emprego: “Minutos empós, em procissão, bicicletas tomaram as ruas, a caminho das fábricas.” (RUFFATO, 2005a, p. 109). Assim, a marcação cronológica sugere uma temporalidade regida pelo mundo do trabalho, que coloca o homem como um autômato que não deve perder a hora de iniciar a produção. Neste caso, Alemão, apelidado de Donato, apresenta-se como um sujeito cumpridor dos seus deveres e bom cidadão que jamais faltaria a um dia sequer no trabalho. A ausência de Donato

ao emprego se espalha pela cidade como rastilho de pólvora, inclusive a personagem Vanim, que encontraremos na narrativa “A decisão” do segundo volume da série, chama a atenção da esposa Zazá para o fato de que se até o colega disciplinado havia faltado sem justificativa ele também estava suscetível a fazer o mesmo quando fosse necessário.

Seu Marlindo é quem encontra a bicicleta de Alemão abandonada à beira da Ponte Nova e, neste ínterim, discute com um colega, também evangélico, acerca de uma passagem bíblica, a qual o narrador não se isenta de mencionar[39]. Se a referência ao sagrado canônico soa como um presságio, ou até mesmo um mal agouro, notamos que o aparecimento de Donato ao final da trama desconstrói uma perspectiva fatalista sobre o futuro e, principalmente, quanto ao desconhecido, recolocando o conceito de tempo no plano da História. O suspense funciona com o intuito de pôr em tensão a ideia de que o homem contemporâneo está longe de exercer um controle sobre si mesmo. Até mesmo Donato, com todo o seu rigor e sisudez, foi posto à prova pelo narrador que faz a personagem ressurgir do nada ao término da narrativa. Para incrementar ainda mais o caráter de Donato, o narrador realiza uma analepse temporal, cujo recuo introduz o leitor nas experiências vividas pela personagem antes do sumiço. A cena retrocede ao passado próximo no qual Donato e Dusanjos foram alugar uma casa no Beco do Zé Pinto que, por sinal, achou engraçado o silêncio do inquilino em relação à autonomia da esposa. Dusanjos assumia as rédeas do relacionamento, pois considerava Donato desajeitado para os negócios. Os residentes do Beco passaram a admirar a personagem por ser um bom marido e pelo compromisso que tinha no emprego e com os afazeres domésticos.

De modo abrupto, o enredo volta ao momento de busca pelo corpo de Donato tendo em vista a suspeita, cogitada pela população, de um suicídio nas águas do rio Pomba. Mais outro retorno do narrador e sabemos que o provável afogado fazia parte da tão conhecida zona rural da cidade de Rodeiro (MG), que constitui cenário de boa parcela das narrativas de *Inferno Provisório*. A personagem pertence à família de Orlando Spinelli, o qual foi assassinado por Badeco em “A expiação”, narrativa do primeiro volume da pentalogia de Luiz Ruffato. Ti’assunta, esposa do

[39] “Ninguém conhece o Filho, a não ser o Pai, e ninguém conhece o Pai a não ser o Filho e aquele a quem o Filho quiser revelar.” (Mateus, 11:27 apud RUFFATO, 2005a, p. 110).

finado, convida Donato a participar de uma festa em Ubá, mas ele pede a permissão do pai, Antônio Spinelli, para a empreitada. A caminho, a personagem desvia a rota para o Diamante, pois havia encontrado um sujeito na estrada que lhe dissera sobre o prestígio e fama dos bailes daquela localidade. Em outra cisão, a cena retorna para o momento de procura pelo corpo de Donato que, agora, constitui tarefa de Baiano, personagem do terceiro volume de *Inferno Provisório*. Nem mesmo ele, acostumado a resgatar cadáveres presos ao fundo do rio Pomba, consegue localizar o paradeiro do corpo de Donato.

Esgotada as possibilidades de saber o fim que levou a personagem, o narrador direciona o foco para a saga empreendida por Dusanjos na tentativa de superar o sofrimento e cuidar do filho recém-nascido, José Batista. Temos uma pequena cena referente à retrospecção do casamento de ambos, realizado na igreja do Diamante, e a promessa de um futuro duvidoso traçado pela voz irônica do narrador: “Dia seguinte, tomaram o ônibus para Cataguases, esperança de emprego e vida melhor. Ela levava um litro de gordura. Ele, a promessa de um dia herdar um dos doze pedaços do sítio do pai, terra vassala de voçorocas e cupins.” (RUFFATO, 2005a, p. 116). A recorrência constante à cisão para o ordenamento da narrativa sugere como a personagem Dusanjos desconhece as distintas temporalidades que a constituem. Cabe-nos trazer a consideração de Gilles Deleuze (2006) segundo a qual o tempo vai ser constituído pela síntese originária resultante da repetição dos instantes. Para ele, “Esta síntese contrai uns nos outros os instantes sucessivos independentes. Ela constitui, desse modo, o presente vivido, o presente vivo; e é neste presente que o tempo se desenrola.” (2006, p. 112). Dito isso, notamos a personagem Dusanjos vivendo na lamúria e na procura por compreender o sumiço de Donato como uma estratégia que incide na repetição do instante:

> *É ele!*, o coração disparava, alguma porta abria, o silêncio, a solidão, horas em que achava que estava ficando louca, podia “sentir” a presença do Donato, ele chegando à tardinha, encostando a bicicleta na sala, sentando no banco da cozinha e falando *Dusanjos, ô Dusanjos*, ela vinha, enchia a bacia de alumínio com água temperada, ele perguntava, enquanto tirava o conga, *E o menino, Dusanjos?*, ela se abaixava para lavar seus pés, *Passou bem o dia, só quer saber de mamar. Esse menino!*, ele comentava, ensaboando as mãos e o rosto. Ah, queria morrer e não queria. Onde estaria ele

> agora? *Deus, acaba logo com essa agonia!* (RUFFATO, 2005a, p. 117).

A voz do narrador praticamente está colada a da personagem, que vai com Hilda ao Centro Espírita Bezerra de Menezes à cata de respostas sobre o paradeiro do marido. Contudo, apenas incógnitas aparecem na solução de seu problema e, como Édipo diante da Esfinge, Dusanjos tenta saber o que o capítulo XXV do Evangelho segundo o Espiritismo está lhe dizendo: "**'Pedi e se vos dará; buscai e achareis; batei à porta e se vos abrirá; portanto, quem pede recebe e quem procura acha e, àquele que bate à porta, abrir-se-á...'**" (RUFFATO, 2005a, p. 118)[40]. Na madrugada de setembro, após José Batista completar dois anos, uma batida da porta faz Dusanjos acordar sobressaltada pensando ser Donato que regressava ao lar. Essa Penélope inconformada também frequenta o terreiro da Sá-Ana, acompanhada agora por Bibica, para consultar o espírito da entidade Tia Joana que lhe dá a seguinte resposta: "[...] **Quando você nem lembrar mais disso, as coisas mudam... Ele volta, Tia Joana?, Quer dizer que ele... ele está vivo? Minha filha, o que a gente quer é o que acontece.**" (RUFFATO, 2005a, p. 121). A temporalidade insólita que permeia Sá-Ana está espacializada no cenário onde ela habita, o qual possui "heras" que se alastram pelas paredes, além da enorme quantidade de plantas medicinais citadas pelo recurso descritivista do narrador[41]. Sá-Ana acende a chama da esperança em Dusanjos que não mais contempla a ferida que lembra o desaparecimento do marido, pois agora acredita no futuro auspicioso quando do retorno dele. Ferida que faz recordar o sumiço de Donato, já que constitui o presente no qual Dusanjos persiste em viver como repetição daquele instante que agora se constitui como eterno.

Nas palavras de Michel Maffesoli (2003), a repetição ritual e cotidiana representa uma maneira de viver o retorno do mito como recurso empregado para fugir de uma temporalidade marcada pela linearidade e utilidade. O autor aconselha

---

[40] Como em outras narrativas, observamos que o narrador distingue com o emprego do negrito o diálogo das personagens do tempo da narração. Ainda, os pensamentos das personagens ganham destaque com o uso do itálico.

[41] A estratégia do narrador consiste em mostrar o abandono a que foi legado o conhecimento popular: "Em volta da varanda, goiabeiras raquíticas cercavam um jardim malcuidado, roseiras ressecadas abraçadas por ervas-daninhas, uma imundície de alecrim, losna, quebra-pedra, boldo, jurubeba, funcho, cana-miúda, carrapichim, arroz-do-mato, fel-da-terra, fedegoso, marcela, poejo, alfavaca, manjericão, cana-de-macaco, panacéia." (RUFFATO, 2005a, p. 119-120).

que “[...] a acentuação do presente não é mais que outra maneira de expressar a aceitação da morte. Viver no presente é viver sua morte de todos os dias, é afrontá-la, é assumi-la.” (MAFFESOLI, 2003, p. 58). Saber, portanto, o fim a que levou o marido sugere em que medida Dusanjos reconhece sua condição temporal sublinhada pela finitude, tomando-a como escopo para conseguir sobreviver sem ele. O tempo estaria suspenso até a chegada de Donato. Contudo, quando o filho faz três anos de idade, a personagem decide aceitar o convite de seu Marlindo para assistir a uma pregação do pastor Namir. A partir de então, Dusanjos, convertida ao culto evangélico, retrocede a um plano temporal progressista e cético, já que decide seguir sua vida sem acreditar no retorno do esposo, mas sim na morte dele por meio do suicídio. Ela lamenta, de microfone em punho subida no púlpito, o fato de ter se iludido com outras religiões, espiritismo e umbanda, e se regozija porque havia encontrado o verdadeiro caminho: “**Ah, pastor, a verdade sempre esteve ali, vizinha, na casa do irmão Marlindo, e eu não tinha capacidade de ver e ouvir.**” (RUFFATO, 2005a, p. 122). Ao invés de desafiar a morte, Dusanjos a aceita sem questionar, pois somente a verdade da palavra bíblica poderia livrá-la das contingências temporais decorrentes da espera, trazendo assim o plano estável em que vivia outrora.

Contrariando, porém, o conformismo da personagem, Donato aparece inesperadamente no Beco após cinco anos e sua chegada é anunciada a Dusanjos pela desesperada voz de dona Olga: “**O alemão... O alemão está... está vivo... Vivo? Como... como a senhora pode ter... certeza? Ele... Ele vem vindo aí?**” (RUFFATO, 2005a, p. 122). Diante da incerteza, o leitor queda estarrecido sem saber o motivo que levou Donato a abandonar tudo e sumir no mundo, já que o narrador não faz a mínima questão de explicar o fato e, muito mesmo, o que o fez retornar. Precariedade de respostas que se estende à condição temporal a que estão submetidas as personagens de *Inferno Provisório*. Assim, também nos deparamos com seu Marlindo que agora figura como um dos protagonistas de “O barco”, narrativa situada no volume *O mundo inimigo* (2005b), da referida série escrita por Luiz Ruffato. O enredo apresenta personagens já conhecidas pelos leitores que iniciaram a leitura da série *Inferno Provisório* desde o seu primeiro volume. Trata-se de Marlindo que, ao lado do filho Luzimar, trabalha na casa de Dona Geralda como cuidador de Osvaldo, um jovem que sofre dos nervos. O

princípio narrativo vai ser caracterizado pela imagem subalterna de Marlindo solicitando à patroa a permanência de Luzimar durante o horário de trabalho.

Em seguida, o procedimento de focalizar a casa de Dona Geralda como uma verdadeira muralha, que separa a família da convivência com os demais seres trabalhadores, traz à baila a imagem de um tempo marcado pela decadência de um poderio do qual ela já não seria mais detentora: “Um muro alto, enfeitado de cocares de cacos-de-vidro, isola o terreno da rua. A ligação, um portão de ferro inteiriço, carcomido nos baixios.” (RUFFATO, 2005b, p. 41). A reclusão se explica pela perda do *status* social que possuía quando o marido ainda era vivo e não a traia com outras mulheres, como também no tempo em que a filha Bernadete, vulgarmente chamada de Dete, ainda morava naquela casa. O narrador, a todo instante, entrecorta o presente narrativo por meio de analepses que verticalizam a vida pregressa das personagens. Tal estratégia discursiva recorre ao sumário a fim de abreviar acontecimentos em um período menor do que o de sua duração, ao mesmo tempo que promove um alcance narrativo embasado na condição existencial da personagem Osvaldo que vivia a “[...] dor das coisas que fenecem, a lenta ruína das horas.” (RUFFATO, 2005b, p. 49). Prisioneiro do tempo, Osvaldo experimenta a complexa sina de um jovem transtornado com problemas psicológicos em decorrência da situação na qual o pai, o doutor Romualdo Nascente, decide levá-lo a um cabaré para que ele pudesse consumar seu primeiro ato sexual.

Marlindo constitui a primeira personagem apreendida pelo olhar sagaz do narrador que nos fornece caracteres bastante grotescos dele. Isso porque apresenta a personagem como mais velho do que aparenta, franzino, magro que beira à transparência, com verruga no alto da cabeça e, sem contar, a “larga estrada” que desbastava seu cabelo. Além disso, o narrador enfatiza o fato de Marlindo ser órfão e, principalmente, como teve de trabalhar muito para conseguir o reconhecimento dos demais compartes: “O pão que o diabo amassou, comera com gosto.” (RUFFATO, 2005b, p. 43). Na ordem deste volume de *Inferno Provisório*, percebemos que esta narrativa representa um futuro próximo se comparada com “Ciranda”, na qual Marlindo ainda exercia o ofício de pipoqueiro. Disso, ficamos sabendo pela própria voz do narrador que faz um resumo breve da vida de Marlindo, a saber, quando ele saiu de Guiricema em direção a Cataguases, os diversos empregos que arrumou até chegar ao cargo de cuidador, bem como o fato de ter se

transformado pelo ingresso na Igreja Evangélica: “Um irmão o abordou, Quer entrar? Quanto tempo vagando nas trevas da ignorância! Largou de fumar, de beber. Outro homem.” (RUFFATO, 2005b, 45).

Entendemos, com isso, de que maneira Luiz Ruffato constrói em *Inferno Provisório* a projeção da transitoriedade que atinge as relações de trabalho na sociedade brasileira e que perduram até a atualidade. No prisma de Antonio Candido (2010), a posição social do *caipira* em si mesma assimilou influências do nomadismo que adveio da combinação entre os traços culturais indígenas e portugueses ao ritmo instável e provisório do bandeirante e do povoador[42]. A natureza das necessidades de cada grupo social vai definir as atitudes e soluções para o emprego adequado dos recursos disponibilizados pelo meio físico. Com isso, o teórico garante que o tempo e o espaço se incorporam ao mundo social por meio do trabalho e da técnica, os quais são capazes de modificar o modo de vida de cada grupo. Assim, o mundo do trabalho constitui uma das maneiras para se compreender a concepção e o uso que se faz do tempo humano na sociedade capitalista. Estudando as formas de organização das classes populares, Alba Zaluar (1985) aborda que a imagem do trabalhador respeitável está relacionada com a obrigação de sustentar a sua família, o que lhe faz aceitar o trabalho como algo positivo. O proletariado urbano pobre brasileiro, na acepção da autora, incorpora também a esposa e os filhos como mão-de-obra eficiente para contribuir com o sustento da família. Assim, o papel da mulher se torna imprescindível não apenas na distribuição da comida e cuidado dos filhos, mas principalmente no aumento da renda familiar. Os filhos jovens também ganham o mercado de trabalho com o objetivo de conseguirem adquirir os bens que os pais não puderam lhes dar na infância.

Já na investigação de Maria Zilda Ferreira Cury (2012), a marca do provisório permeia a vida daqueles que erram pelo mundo afora em busca de oportunidades de trabalho, as quais a sua terra de origem não foi capaz de fornecer. Ao lado desta argumentação, situamos Vera da Silva Telles (1993) que discute o modo com que a

[42] Candido (2010) emprega o termo *caipira* em referência à população tradicional das regiões circunvizinhas à metrópole paulistana. Entretanto, podemos abranger ainda mais o significado para as outras localidades que possuem o traço caipira em seu modo de existir; como o povo de Minas Gerais, Estado que mantém proximidade com as grandes cidades do Brasil, São Paulo e Rio de Janeiro, e que em sua formação teve a presença marcante da figura do bandeirante.

pobreza moderna é notada no empobrecimento dos trabalhadores agregados aos centros econômicos e urbanos do país. A figuração pública da pobreza, no dizer da autora, estaria ligada à exploração selvagem nas relações de trabalho que se baseiam no autoritarismo e prepotência. Embora haja uma parcela de trabalhadores que é preservada em seus empregos, a maioria da população sofre com a insegurança e precariedade nos parcos vínculos que estabelece com o mundo do trabalho. Sem chances de se fixar em ocupações definitivas, Telles acredita que os trabalhadores acabam optando pela mobilidade, como também pelo mercado informal como saída para não ficarem desempregados e garantirem a sobrevivência da família. A pesquisadora afiança que essa situação tem a ver com a presença de um mercado de trabalho que, ao invés de acolher o trabalhador, termina por expulsá-lo de seu sistema, dissipando qualquer potencial produtivo[43].

Esta proposição faz-nos observar que a peregrinação de Marlindo à cata de trabalho marca sua entrada como sujeito no contexto histórico-social, já que o afastamento do mundo produtivo apenas trouxe consigo a sensação de estar à margem do tempo. Dona Geralda também parece vivenciar os mesmos dilemas de Marlindo, cuja história pregressa o narrador faz questão de pintar ampliando ainda mais o sentimento da personagem de estar "fora do lugar". A imagem do seu retrato ao lado da cabeceira sugere as agruras de um passado que jamais haveria de voltar. Este, por sua vez, parecia glorioso e eterno até o momento em que ocorre um declínio de tudo aquilo que dona Geralda imaginava sustentar o sonho de felicidade sem fim. Ela mesma, a todo instante, lastima o rumo/futuro que não imaginava que tomaria sua existência: "A felicidade... Ah, a ignorância do tempo vindouro! Se soubesse..."; "O fado. O fardo. A fortuna. O destino." (RUFFATO, 2005b, p. 45 e 47). Com um tom bastante lírico, vemos que o prestígio conquistado quando o marido ainda estava vivo foi dissipado, pois já não tinha o reconhecimento daqueles que batiam à porta:

> Ganhou fama, dinheiro. Construiu uma casa imponente, em plena Rua do Pomba, placa de ferro chumbada na parede: Doutor. Centro

[43] A autora também argumenta sobre a relevância da carteira de trabalho como sinônimo de respeito e honestidade a ponto de desestigmatizar o indivíduo da pobreza. Assim, observamos em muitas narrativas de *Inferno Provisório* a exigência feita pela personagem Zé Pinto de que seu futuro inquilino apresentasse a carteira de trabalho no momento de locação de imóvel no Beco.

> de peregrinação dos despossuídos, dos que não tinham onde cair mortos. E dos ricos, dos mandatários. A todos, o mesmo tratamento, honorários díspares. Virou político, vereador de vário mandato. E o que restara de tudo? [...] Uma tarde dormitou na sala, não amanheceu. Geralda olhou à roda, as vozes esfumaram-se. Onde a romaria?, pobres, ricos, pretos, brancos, morenos, mulatos? Onde os amigos?, vizinhos?, aproveitadores? As entediadas águas do Rio Pomba silenciaram-se, coniventes. (RUFFATO, 2005b, p. 46).

Nada dura para sempre. A perda do sentido existencial se estende até mesmo à imagem das águas do Rio Pomba que em outras narrativas sempre estão circulando por causa das fortes correntezas[44]. Tempo de estagnação que logo surpreende o leitor com a figura voraz de Osvaldo chamando Marlindo para capinar o quintal. Sujeito desenfreado, Osvaldo também caminha sem direção na vida, fora do tempo e sem um lugar no mundo. Porque louco, desvairado e, acima de tudo, sem voz e reconhecimento como a própria mãe: "Mas o que tinha era apenas cansaço. É essa porcariada de livros que ele fica lendo, a mãe brigava com o pai." (RUFFATO, 2005b, p. 49). Só que este preâmbulo pelo presente narrativo (futuro se pensarmos no ponto de vista de dona Geralda) logo é tomado pela voz do narrador que vai buscar no passado da empregada Adelaide um olhar sobre os infortúnios da família Nascente. Tal qual Badeco da narrativa "A expiação", situada no primeiro volume de *Inferno Provisório*, havia sido adotado por Orlando Spinelli com a finalidade de ser mais empregado do que filho, Adelaide conviveu com Romualdo Nascente desde a infância dele[45]. Torna-se interessante percebermos que Adelaide vive única e exclusivamente para a manutenção das tarefas domésticas na casa dos patrões. Assim, o próprio narrador consegue ter a perspectiva de que a personagem estava deslocada no tempo quanto ao entendimento do mundo a seu redor. Ela, que conhece os meandros mais íntimos da família, configura a razão capaz de julgar os motivos que levaram Osvaldo a ficar doente. Isso pode ser visto quando o narrador dedica uma parte do enredo para mostrar o ponto de vista de Adelaide sobre os

[44] É impossível aqui deixar de referendar a semelhança com a personagem Jacobina do conto "O espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana", publicado por Machado de Assis em 1882 na coletânea *Papéis Avulsos*. Isso porque o prestígio ganhado com o uso de uma farda militar foi levado embora quando os escravos da fazenda de sua tia, propriedade que ficara responsável por cuidar, resolveram fugir após lográ-lo com dengos e bajulações.

[45] Fazemos pertinente a observação quanto à relação com a figura do agregado construída por Machado de Assis e que encontra maior repercussão na personagem José Dias de *Dom Casmurro* (1899). O que mostra como as relações de trabalho inscritas na contemporaneidade têm resquícios na exploração e escravismo que marcou a formação da sociedade brasileira.

fatos: “Além do mais, via a dona Geralda e o doutor Romualdo passando a mão na cabeça do caçula, por tudo e por nada, O menino é doentinho, Adelaide, não vê? Doentinho! Sei! Puxou a mãe, o inconho!” (RUFFATO, 2005b, p. 50).

A narrativa ainda está pontilhada por outros sumários que trazem: o momento em que o doutor Romualdo decide levar o filho a um prostíbulo, as duas gravidezes de dona Geralda, como também os pensamentos formulados por Marlindo sobre as surpresas e os percalços do trabalho naquela residência e, ainda, o desabafo de sofrimento feito por dona Geralda sobre o que o tempo fizera com aquilo que lhe restara de vida: “E essa lâmina que penetra ardente músculos, órgãos, ulcerando cada pedaço da pele, chagando cada dobra do corpo, martirizando, esfolando, essa dor que não é dor, esse morrer, que ainda não é...” (RUFFATO, 2005b, p. 58). Com este recurso é que a trama se desenvolve em passos lentos até a chegada ao clímax, o momento em que Osvaldo se aproxima de Luzimar para solicitar sua ajuda na travessia de um barco. Na promessa de ganhar um jogo-de-botão do Flamengo, Luzimar atravessa o rio a nado para conseguir trazer o barco para o jovem. Contudo, recebe em troca apenas um safanão dado por Osvaldo que, na linha que perpassa o presente de dona Geralda, Adelaide e Marlindo, havia desaparecido levando consigo o garoto Luzimar[46]. Indefinido constitui o fim que levou as personagens, cujas vidas estão marcadas pelas oscilações temporais de subjetividades que peregrinam à deriva pelo mundo, mas sem desprenderem-se da localidade.

Por mais que seja por poucos instantes, alguns conseguem entrar no tempo histórico-social mediante o emprego da força de trabalho, porém a pobreza continua sendo um fator que deixa o indivíduo deslocado na sociedade. Segundo Zaluar (1985), a população pobre é vista como consequência da estagnação política e econômica na sociedade brasileira, já que carrega a culpa de não promover mudanças significativas no curso da história. Do mesmo modo, Telles (1993) sublinha a pobreza como um problema indesejado para uma sociedade que apenas se redime da responsabilidade de fazer qualquer tipo de transformação histórico-cultural. Aqueles que não conseguem estar inseridos nos meios de produção acabam sendo desqualificados para o mundo do trabalho. A marginalidade passa a

[46] Se pensarmos em *Inferno Provisório* em seu conjunto, notamos que o desaparecimento de algumas personagens, a saber Tiquinho, Donato, Osvaldo e Luzimar, pode ser interpretado como um desdobramento do imaginário do inferno. Só que aqui as personagens não são imortalizadas pelos seus feitos tal qual na épica homérica, mas sim banidas do discurso histórico oficial.

construir novas formas de subsistência, tal qual o trabalho informal e a prostituição que observamos na narrativa de “A mancha”, pertencente ao segundo volume de *Inferno Provisório*. Nela, estamos diante da personagem Bibica que, ao lado do narrador heterodiegético, se esforça para descrever a curta trajetória de Marquinhos.

O foco adotado pelo narrador projeta a história de Marquinhos *in media res* na medida em que não esconde do leitor a fatalidade que aconteceu com o menino, que ainda nem havia completado dez anos de idade. A marcação temporal do acontecimento, em uma segunda-feira de agosto, sugere a repercussão que teve nas imediações ao Beco do Zé Pinto. Marquinhos parece ser um menino capaz de apreender/ordenar o sentido das temporalidades circundantes: “Viu a Bibica e o Jorginho irem para a cama, ouviu os passos da Duzanjos do Alemão chegando do culto, os cochichos da Márcia, da Toninha e da Hélia voltando da praça, os tropicões do Zunga vindo da Ilha a desoras.” (RUFFATO, 2005b, 75). O esquecimento age na memória de Bibica permitindo ao narrador penetrar na mente da personagem para mostrar que nem ao menos ela consegue se lembrar das feições de Marquinhos. A tópica propulsora da narrativa está consolidada sob a égide de como a diacronia temporal realiza o apagamento dos rastros deixados pelos sujeitos que não fazem parte da história oficial do nosso país. Filho bastardo de Antônio Português, cuja alcunha remete à nacionalidade estrangeira da personagem, Marquinhos simboliza a própria fundação histórica da cultura brasileira, que esqueceu suas origens e, acima de tudo, um passado marcado pela dominação estrangeira. Se Bibica não quer revelar a procedência adúltera da criança, notamos também que a invenção de uma história para explicar sua paternidade deixa de funcionar no imaginário do grupo ao qual Marquinhos pertence. Isso porque os colegas não acreditavam na versão de que seu pai teria morrido em uma guerra, já que o Brasil nunca teria participado de uma. O silenciamento da história brasileira quanto ao ingresso do país em diversos conflitos e revoltas encena como o fluxo temporal age de diferentes maneiras na mentalidade daqueles que estão longe de ter acesso ao conhecimento.

A morte de Marquinhos é retomada pelo narrador com recurso ao extraordinário, já que Bibica sente um calafrio que faz arrepiar os pelos do braço: “[...] Zumbi, se desvencilhou, um caminhão de toras encostado em frente à mercearia do seu Antônio Português, um cata-níquel parado, na direção contrária.” (RUFFATO, 2005b, p. 76-77). Como tentativa de situar o presente, o narrador traz à

tona o momento em que Bibica conhece Antônio Português ao evidenciar a necessidade que a personagem tinha de apagar o passado de prostituição no qual vivia e poder criar os dois filhos, Zunga e Jorge Pelado, com um trabalho considerado digno. Não há segredos para o narrador que ilustra a tática que as pessoas usavam para comprar na venda lusitana com dívidas anotadas na caderneta, menos as dela. A posição geográfica da venda constitui o mote para o começo e o fim do enredo que termina com a mancha que nunca se apagará da calçada em frente a porta principal do estabelecimento de Antônio Português. Deixa claro o narrador que Bibica sabia das intenções do comerciante ao mostrar que ele a tratava de modo indiferente quando havia outras pessoas na venda, mas ao ficar sozinhos a situação era mais emotiva: “No começo, contrariada – só porque tinha sido mulher-dama, só por isso! -, terminou envaidecida. Há muito se sentia acabada, um bucho, incapaz de despertar interesse..., e, de repente...” (RUFFATO, 2005b, p. 78). O que atraiu Bibica foi a retórica amorosa de Antônio Português que chegou até mesmo a agraciá-la com presentes e a prometer casa.

A exploração aqui não se refere àquela indicada por Antonio Candido (1991) em *O cortiço*, publicado em 1890 por Aluísio de Azevedo, quanto à força de trabalho do homem livre que, mesmo com a Abolição da escravatura, havia mantido o mesmo sistema de funcionamento. Segundo Candido, em *O cortiço* temos acesso ao universo das relações humanas existentes no Brasil do século XIX, que encontrou na exploração do trabalho nacional pelo estrangeiro o mecanismo de constituição da riqueza individual figurada por João Romão. O que Antônio Português faz com Bibica consiste em explorá-la com vistas a satisfazer um desejo sexual, por meio de um discurso sedutor, que faz dela apenas um objeto de manipulação. Mesmo ela resistindo, pois já era mulher experiente no jogo amoroso, vemos que o narrador destaca um monólogo interior da personagem a questionar sobre as intenções do comerciante. Iludida, porém, com a possibilidade de haver um príncipe encantado para lhe tirar o rastro de mulher da vida, Bibica vai comunicar ao amante que havia engravidado. A reação aqui não foi nada amistosa, pois Antônio Português termina por difamá-la, expulsando-a da venda. Situados em temporalidades diferentes, o comerciante acaba indo viajar com a suposta esposa adoentada para Portugal enquanto Bibica atravessa noites lavando roupa alheia para sustentar os filhos:

> Seu Antônio viajou com a mulher para Portugal, sonho antigo. Reviu a aldeia trasmontana de onde saíra aos quinze anos e aproveitou para resolver pendengas antigas, questões de herança, casebres velhos, pouca valia. Voltou após dois meses, pôs abaixo a venda, o Bar Nossa Senhora de Fátima, e levantou a ampla e moderna Mercearia Brasil. (RUFFATO, 2005b, 82).

A narrativa está dividida em sessões que separam cada momento da trama, sendo que o fragmento acima adquire grande importância pelo destaque dado ao ocupar uma destas. Na cronologia de Antônio Português, a viagem ao passado constitui apenas um fator de evolução no tempo presente. A própria mudança no nome da mercearia a um que deixe para trás os resquícios da nacionalidade estrangeira atesta a entrada da personagem em uma atmosfera de progresso. Entretanto, Bibica sofre com a desordem temporal que tomou conta de sua vida com a chegada de Marquinhos e, com ele, as consequências das peraltices infantis até o fim trágico de sua morte em frente ao estabelecimento do pai que nunca chegara a conhecer. Entre Antônio Português e Bibica temos o embate entre *cronos* e *aion*, pois enquanto um vive os efeitos da transformação temporal, o outro atravessa os dilemas de uma subjetividade dilacerada por conflitos de toda sorte. Em "A mancha", observamos como o movimento temporal e demográfico criou, por um lado, uma imagem de prosperidade para o Brasil, mas, por outro, construiu um tipo de população que sobrevive às margens da informalidade do sistema socioeconômico, tendo que se debater entre a miséria e a prostituição, mais ainda em relação às mulheres.

Em "Roupas no varal", narrativa da terceira obra *Vista parcial da noite* (2011a) que completa a série *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato, temos o contraponto estabelecido entre o jovem trabalhador, Lalado, e a prostituta, Diolinda[47]. Bastante notória é a alegria com que Lalado anuncia à família que havia arrumado um emprego e, acima de tudo, com a carteira assinada. Esta, por sua vez, demonstra a distinção da personagem em relação aos demais jovens da sua idade que ainda jogavam bola no campinho e cruzavam a pinguela para espiar as mulheres da Ilha. O novo emprego de Lalado o afasta do ciclo daqueles que são estigmatizados pela pobreza e, principalmente, pela provisoriedade nas relações de trabalho: "Desfilaria

[47] Lalado aparece em outras narrativas como "A solução", do primeiro volume de *Inferno Provisório*, sendo filho de Raul e Jânua, e acaba sofrendo um acidente de carro, do qual ficamos sabendo em "Era uma vez", de *O livro das impossibilidades* (2008) que também compõe a série de Luiz Ruffato.

para baixo e para cima entregando compras, ordenado certo fim do mês, logo-logo trocaria a Monark por uma vespa ou quem sabe até mesmo por um Fusquinha, por que não?" (RUFFATO, 2011a, p. 95). Reconhecido agora como sujeito inserido na cronologia dos meios de produção, Lalado passa a ter poder aquisitivo para conseguir se distanciar da privação acarretada pela pobreza na medida em que ingressa, de modo contínuo, na vida pública por meio do trabalho com carteira assinada. A personagem também se distingue por ter conseguido um emprego, que lhe garante a posição social de ser chamado de "motorista" no Armazén do Lino. Além disso, o pai dele se exalta por ter um filho que não vai trabalhar para a família Prata, aquela que detinha as rédeas do poder na cidade de Cataguases.

A inserção de Lalado no mercado de trabalho corresponde à estruturação de sua existência com base nos mecanismos reguladores do funcionamento social do tempo nas sociedades industrializadas, as quais necessitam coordenar as forças que atuam para a manutenção do sistema. Tal assertiva encaminha-nos ao estudo de Norbert Elias (1998) sobre a ideia de temporalidade construída no âmbito do processo civilizador. O autor inicia sua discussão propondo definir o emprego dos relógios em nossa sociedade ao considerá-los como objetos padronizados para orientar os homens inseridos em uma sucessão de processos físicos e sociais. O caráter instrumental dado ao tempo se refere ao relacionamento entre segmentos colocados em sequência contínua. A invenção de uma marcação cronológica que regule os comportamentos do indivíduo no grupo social do qual faz parte ilustra o modo com que a humanidade visa representar a natureza social do tempo. Elias faz um verdadeiro levantamento histórico da concepção de tempo desde a Antiguidade Clássica, que não tinha a obrigação de medi-lo como os Estados da era moderna, até a implantação das sociedades industrializadas:

> Nessas sociedades, cada pessoa se distingue de todas as demais não apenas naquilo que tem de único, mas também por ser capaz de determinar com precisão a sucessão temporal dos acontecimentos de sua própria vida, em referência a um outro *continuum* padronizado e socialmente reconhecido, como a sucessão dos anos do calendário, por exemplo. É somente num estágio relativamente avançado da evolução das sociedades que os homens se confrontam com esse problema e ficam em condições de desenvolver uma cronologia relativamente satisfatória, baseada na noção de era. (ELIAS, 1998, p. 40).

Desta maneira, o homem consegue consolidar uma perspectiva inquestionável sobre o tempo na medida em que organiza sua existência fisiológica conforme o relógio social. O autor chega mesmo a alçar a hipótese de como viveria um ser humano que construísse para si seu próprio conceito de tempo, sem depender do poder coercitivo exercido pela sociedade atual. Outro teórico que reflete a propósito do tempo, seguindo o argumento de que se trata de uma convenção social, é Fernando Rey Puente (2010). Para este autor, o ser humano tem a necessidade de organizar a vida em períodos e ciclos a fim de não se sentir deslocado e perdido no mundo. Assim, a repetição periódica do tempo constitui o modo pelo qual o homem consegue experimentar a temporalidade sem se sentir excluído do comum vivido socialmente. Puente remonta a Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, Husserl, Bergson, Heidegger, dentre outros, na busca por vislumbrar o interesse da humanidade em compreender a experiência temporal no transcorrer histórico. Relacionamos esse conjunto de ideias ao fato de que a personagem Lalado, de “Roupas no varal”, procura a todo custo um lugar em que possa se sentir membro atuante no mercado de trabalho, mas principalmente estar fixado na temporalidade definida pelos meios de produção capitalistas com os quais pode conseguir o *status* para seu reconhecimento social. Caso contrário, ele seria levado de roldão para a experiência do vazio temporal que o toma no momento em que ele está em frente ao último ponto de entrega de mercadorias, um prostíbulo localizado na estrada que vai para a cidade mineira de Ubá:

> Diminuiu a velocidade, parou no acostamento, desligou o motor, saiu do carro. Silêncio. O ar gelado lhe magoava os lábios, unhas roxas, mãos enrijecidas, o nariz. A poeira assenta-se sobre o pasto a-perder-de-vista de capim-gordura esturrecido, árvores desgarradas solitárias, um cavalo carrapatos, uma que outra seriema encolhida, cerca-de-arame-farpado que se redobra-desdobra morro acima-abaixo, o Rio Pomba magrinho lááá-longe, céu encarniçado, a casa só-entijolada ao cabo da trilha de regos, sulcos, valetas entalhadas pelas enxurradas, por onde negacearam falsearam patinaram as rodas da Kombi suspendendo pó indisperso na paisagem. (RUFFATO, 2011a, p. 98).

A cena faz uso da descrição para representar a personagem imersa em um plano temporal estático em que até mesmo as águas do Rio Pomba parecem ter parado seu movimento contínuo. No momento de entrega das compras além de uma língua d'água que atravessa o caminho, pelo qual a personagem passa para entregar as caixas com mercadorias, ainda chama a atenção a moça que surge sempre denominada pela metonímia "rabo-de-cavalo". Esta, por sua vez, concerne à Diolinda, uma prostituta que nos seus gestos deixa Lalado bastante curioso. Ele observa cada atitude da personagem que o intriga, mas o leitor não fica sabendo o motivo deste interesse. Apenas sabemos que a moça está a todo momento espantando um gato que a cerca, até mesmo quando ela sai para fumar. Neste momento, o narrador apresenta uma sinuosa imagem do passado de Diolinda ao descrever que ela havia levado uma reguada na cabeça de sua professora, dona Cristina, e é chamada de fedida pelos colegas de turma. Desconhecemos se Lalado fez parte desse momento na vida de Diolinda, pois o que ocorre em seguida é o acerto do dinheiro referente às encomendas e a partida do entregador:

> Tomou o maço de notas sebentas, esforçou-se para contá-las, "Certo?" *Diolinda*... Mãe, quando eu crescer quero ser bancário... Bancário? É, que nem o marido da dona Cristi. O rabo-de-cavalo devorou-o a noite aquartelada dentro de casa.
>
> Entrou na Kombi, colocou a féria no porta-luvas, vestiu a blusa verde esburacada girou a ignição e notou no lusco-fusco uma das bicicletas alcançava o tope do morro. (RUFFATO, 2011a, p. 100).

Torna-se viável a observação de que ambas as personagens estabelecem um paradoxo entre si pelo fato de serem movidas pelo mesmo desejo de ascensão social. Entretanto, somente Lalado consegue alcançar o objetivo de possuir um bom emprego, mas ele termina sofrendo um acidente de trabalho que o leva à invalidez. Já Diolinda, que sonhava em criança conseguir um trabalho privilegiado como o do marido de sua professora, acaba se transformando em prostituta por causas desconhecidas. Da relação entre duas temporalidades díspares se estabelece a força do paradoxo que encaminha as personagens ao vazio de uma noite na qual é possível apenas vislumbrar o simulacro daquele cuja bicicleta não sabemos se se direciona ao prostíbulo ou retorna de mais um dia de trabalho. Também como

Lalado, Diolinda pretendia ter um emprego capaz de inseri-la na engrenagem dos meios de produção, mas sua meta não foi alcançada, fazendo-a ficar à margem do mercado de trabalho. A exclusão aqui constitui uma dor que nem o tempo pode apagar, já que suas cicatrizes se eternizam na história individual daqueles que são silenciados no discurso oficial sobre o nosso país.

3.2 Entre o provisório e a eternidade: projeções utópicas da metrópole

> *- Bonita? Sabe que nem sei... É grande... E boa para ganhar dinheiro. Pelo menos eu não posso reclamar não... Fui pra lá, arrumei emprego, ganho bem, comprei até carro, você viu, um fusquinha verde aí fora, mando dinheiro pra mãe...* (RUFFATO, 2005b, p. 21).

Quando interrogado por Luzimar sobre como era a cidade de São Paulo, Gildo, personagem da narrativa “Amigos” presente no segundo volume de *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato, dissimula não entender a pergunta até dar a resposta que constitui a epígrafe desta sessão do nosso estudo. Na imagem, a tautologia romântica do espaço natural cede lugar para o imaginário de uma cidade que, industrializada, entrou no mecanismo de produção financeira e, portanto, propícia para o enriquecimento da massa trabalhadora. A metrópole paulista seria o cenário ideal para quem deseja trabalhar com a finalidade de adquirir bens de consumo que não estão ao alcance daqueles que habitam o interior do país, marcado ainda pelas insígnias da vida rural. Temos aqui encenada a antiga dualidade entre a periferia e os centros hegemônicos que fazem referência a um contexto mais amplo relacionado à dependência dos países emergentes com o imperialismo econômico. Abrimos espaço aqui para o questionamento de Willi Bolle (1994, p. 33) que tangencia a consciência de um projeto de modernização incompleto no Brasil:

> Desde quando existe na literatura brasileira uma consciência urbana moderna? Ela nasceu juntamente com a metrópole moderna no início do século XX em São Paulo. Devido a suas vantagens geográficas, à sua infra-estrutura e à imigração, a cidade se tornou o centro

> industrial e comercial do país, e mais: seu principal foco de inovação cultural e artística.

Trazendo à tona a proposta de Walter Benjamin em avaliar a modernidade, Bolle aborda que o habitante da metrópole moderna vivencia um processo de constante choque com a realidade urbana que o inviabiliza de construir e solidificar sua experiência, uma imagem de si. Talvez seja, por isso, que a personagem de Luiz Ruffato, mencionada acima, demore tanto para formular uma assertiva adequada para satisfazer a curiosidade do amigo. Renato Cordeiro Gomes (2008) também propõe pensar a cidade a partir de uma perspectiva quanto à justaposição de uma imagem padrão que se reproduz em outras. Se para os modernos o citadino era visto paradoxalmente como utopia e inferno, o debate pós-moderno sabe que tal paradigma deixou de significar quando a cidade grande entrou em crise, vivendo uma era pós-utópica. O pesquisador ainda coloca que a Revolução Industrial fez com que o urbano ultrapassasse as fronteiras físicas dos centros metropolitanos ao expandir-se por outras áreas territoriais. Do mesmo modo, Jacques Le Goff (1998) elucida de que maneira a cidade se estende a ponto de ganhar dimensões nunca antes vislumbradas. Por isso, as narrativas da série ruffatiana trazem a temática da vida pós-moderna ao encontrar no início da industrialização brasileira os dilemas que ainda persistem em nossa sociedade. A hipótese levantada pelo autor seria a de que o imaginário urbano que se constituiu na Idade Média trata-se do modelo que ainda sobrevive até a atualidade. Na comparação feita por Le Goff em relação à época Medieval, a cidade contemporânea ainda mantém a função da troca em sua essência. O trabalho também alcança, no ambiente citadino, um *status* de valor e prestígio que correspondem à imagem simbólica de organização social: “As cidades são, portanto, uma revolução, porque, como já se disse, sua aparência torna os homens livres e iguais, mesmo que a realidade, com frequência, permaneça longe do ideal.” (LE GOFF, 1998, p. 91).

Tal conjunto de ideias faz-nos considerar o modo pelo qual a série de Luiz Ruffato, *Inferno Provisório*, projeta uma imagem utópica das metrópoles brasileiras que, de soslaio, vai sendo desconstruída a partir do momento em que observamos as experiências das personagens no âmbito citadino. Serve-nos como ponto crucial a suposição de que o imaginário utópico da metrópole vai perdendo sua aura

quando os sujeitos que peregrinam até ela percebem que na cidade grande se vivem os mesmos dilemas enfrentados no interior do país. Sem contar que, acima de tudo, as personagens de *Inferno Provisório* são vítimas do não-lugar que consiste no contrário da utopia, como visto anteriormente na acepção de Marc Augé (2005). Deste modo, a metrópole existe apenas como utopia no imaginário simbólico dos discursos que a anunciam como tal, cujos efeitos vão se dissipando conforme as personagens se chocam com a sensação de deslocamento e fragmentação de sua subjetividade que converge planos temporais cada vez mais discrepantes e coetâneos entre si.

Trata-se do caso típico dos irmãos Gildo e Gilmar que, em outro momento do nosso percurso interpretativo, tendem a negar o passado, mas a ele acabam regressando na tentativa de resgatar o sentido da vida outrora perdido. A série de Luiz Ruffato está repleta de personagens que abandonam o interior mineiro a fim de ganhar a vida na cidade grande. Daí resulta a escolha de narrativas como “A decisão”, “Era uma vez”, “Zezé & Dinim (sombras do triunfo de ontem)” e “Mirim” que abordam como a romaria para a cidade grande causa somente frustração frente aos percalços que aparecem no caminho. Uma delas consiste em “A decisão”, situada no volume *O mundo inimigo* (2005b), em que a personagem Vanim deixou o ofício musical na tentativa de se casar com Zazá e levar uma vida de trabalhador como os demais companheiros. Ironias do narrador à parte, sabemos que ambas as personagens viviam temporalidades distintas, pois enquanto Zazá era “moça ajuizada”, estudante no Colégio das Irmãs e operária na Industrial, Vanim vivia com “fundas olheiras” de tanto atravessar as noites em “janelas seresteiras” e “camas camaradas”. A junção de trabalho e boemia fez com que os vizinhos do Beco do Zé Pinto não acreditassem na possibilidade de os dois terem “juntado os trapos”. Nesta linguagem bastante típica do interior brasileiro, o narrador heterodiegético nos dá a conhecer a intimidade do casal em tudo divergente.

O diálogo da narrativa de Ruffato com *Memórias de um sargento de milícias* (1852) pode ser considerado na medida em que a constituição paradoxal entre Zazá e Vanim tem analogia com a dialética da ordem e da desordem definida por Antonio Candido (1970) quanto à obra de Manuel Antônio de Almeida. Representante de um filão de personagens na literatura nacional, Vanim apresenta traços da malandragem que, na convicção de Candido, estabelece uma característica cultural enraizada nas

relações de classe estabelecidas no século XIX que vai ser reencenada em obras como *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. Da mesma forma que a personagem de Almeida, a de Luiz Ruffato pratica a astúcia pelo próprio jogo de exercê-la, o que remete à malandragem de procedência folclórica. Assim, ele decide se casar com Zazá, trabalhar na Manufatora, como também ter uma vida correta e honesta, mas muda repentinamente seus objetivos quando reaparece a possibilidade de realizar o sonho de ser artista. Tomado por uma outra temporalidade, Vanim não vê empecilho algum para rumar à concretização de seus novos planos de vida:

> Domingo, Vanim despertou cedo, em-antes das seis horas, acendeu o fogão-de-lenha, pôs água para ferver, trocou o forro das gaiolas, coou café, encheu a chaleira, tomou um gole, mastigou um pedaço de pão dormido, abriu a porta, coçou a cabeça, *Cerração baixa, sol que racha*. Sentiu um troço esquisito, uma gastura. O tempo correndo desembestado, e ele ali, feito bobo, fazendo o quê com a vida que Deus, em sua infinita bondade, tinha lhe dado? Burro-de-carga, trabalharia até morrer, sabia, viriam filhos, aí, danou, acabaria como aquele sô-zé que envelheceu e ninguém mais quer. (RUFFATO, 2005b, p. 149).

O ritmo acelerado da narrativa ressoa no impacto de Vanim com a vida rotineira que estava levando e que faz ele reaver o violão outrora abandonado para conferir se ainda tinha o talento de cantar. Entretanto, para organizar a desordem temporal dele existe a esposa que insiste em fazê-lo seguir os ponteiros do relógio e logo o questiona a respeito da retomada do antigo violão. A partir daí Vanim inicia uma série de mentiras e justificativas criadas para ludibriar Zazá que não desconfia do abandono a que estará legada. A primeira mentira da personagem seria a de que seu Edegar de Souza, o apresentador do programa “Meu coração sertanejo”, estaria interessado nos seus dotes artísticos, até chegar ao disparate de afirmar ser um parente dele vindo da região do Sinimbu na tentativa de conseguir uma palhinha na rádio e, além de tudo, falar sobre uma suposta indicação de trabalho ao radialista na emissora Tupi do Rio de Janeiro. Pareado com o narrador, a personagem continua seguindo a mesma rotina de vida até o momento em que inicia suas apresentações na rádio de Cataguases, que o fazem chegar atrasado no trabalho e, até mesmo,

faltar em alguns dias. Ovacionado pelos amigos quanto a seu afinamento para a música, Vanim começa a reinventar sua história e também a própria identidade. No dia de sua primeira apresentação na rádio, por exemplo, começa a se fazer de grande entendedor das qualidades musicais alheias, dando palpites aos demais candidatos que se exibiam com mais frequência no programa: Ditão e Ditinho, Natanael e Mariinha, Zico e Zeca.

A partir desse momento é que Vanim inicia a projeção utópica de sua carreira na metrópole do Rio de Janeiro. Lá seria o lugar propício para conseguir divulgar seu dom artístico até alcançar a eternização de sua imagem na história da música popular brasileira. A transformação temporal vivida pela personagem pode ser interpretada como uma atitude utópica frente a uma vida que confia na emergência de uma nova relação do sujeito com o mundo. Essa falta de relacionamento acarretou o desaparecimento do Diferente no momento em que se fixou o imaginário de um tempo linear que nortearia o universo das forças produtivas. Vanim foge à regra devido a sua preguiça constitutiva e a sua temporalidade pendular que o leva ao agenciamento de uma imagem utópica de si, a ser concretizada na ida para o Rio de Janeiro. Deste modo, ele busca, a todo custo, a metamorfose de sua condição provisória no mundo para um plano eterno no qual possa enraizar e perpetuar sua história no âmbito da sociedade brasileira. Cataguases, porém, era pequena demais para o seu talento, como afiança o narrador. Assim, ele decide lograr Zazá fazendo-a acompanhar a mãe em uma viagem para que pudesse enfim penhorar todos os móveis da casa, cujo dinheiro pleitearia sua estada na metrópole carioca. Até mesmo o astucioso dono do cortiço, o Seu Zé Pinto, acaba sendo convencido pela retórica de Vanim do sucesso vindouro que o faria quitar a dívida do empréstimo com honestidade.

Pelo viés de um imaginário utópico de sua carreira na capital carioca, Vanim articula uma série de estratagemas sem medir as consequências de sua opção de vida. No ponto de vista formulado por Zygmunt Bauman (2007), as utopias foram propagadas no âmbito da modernidade com vistas a lançar uma imagem de outro universo, melhor se comparado ao que é de conhecimento humano. No caso específico da personagem de Luiz Ruffato, referida acima, trazemos Teixeira Coelho (1985) que nos esclarece o fato de que a imaginação utópica seria constitutiva da subjetividade, cuja linha de contato se daria entre a vida e o sonho. Sendo assim, a

construção utópica faz com que o homem lute, a todo custo, pela consecução de um desejo que antes estivera a nível do inconsciente. O teórico faz um percurso diacrônico no intuito de observar que desde as sociedades primitivas existia a projeção de um mundo melhor sob a forma de lendas e crenças. A imagem da *polis* arquitetada por Platão no diálogo socrático de *A República* (380 a.C.) remontaria a um indício da imaginação utópica relacionada à política. Coelho ainda traz à baila que a manifestação contínua de utopias na história da civilização sempre foi acompanhada da expectativa de um mundo bom. Todavia, com a Segunda Guerra Mundial tal crença foi questionada em virtude do *modus operandi* da nova ordem fascista. No caso específico da sociedade brasileira, o autor expõe a seguinte ideia:

> O que destaca, na história dos movimentos utopistas brasileiros, mais do que a presença da violência, é a intolerância demonstrada pela sociedade, através dos grupos no poder, diante dessas tentativas de organização de um outro modo de vida – mesmo naqueles casos em que os movimentos não representavam um risco direto para o poder estabelecido, embora naturalmente contestassem seus princípios. (COELHO, 1985, p. 84).

Quanto a isso, consideramos que o afastamento de uma grande parcela da população brasileira em relação ao debate político faz com que o imaginário utópico esteja voltado para a materialização de um lugar onde possa haver a possiblidade de um desenvolvimento pessoal ligado à vida financeira. Do mesmo modo aconteceu com os colonizadores que imaginaram encontrar nos trópicos uma terra prometida ou o verdadeiro paraíso bíblico capaz de lhes garantir fortuna e poderio sobre outros povos (CHAUÍ, 2001). Daí a importância da viagem, do abandono em relação ao local de origem, para as grandes descobertas geográficas e, porque não, na projeção de uma nova temporalidade na vida das personagens inscritas em *Inferno Provisório* que se inicia com a negação do passado. O ponto de partida proposto por Jerzi Szacki (1972) sobre o conceito de utopia traça um itinerário que vai de Thomas More e passa pelo ideal de virtude arquitetado por Maquiavel em *O príncipe* (1532). Com tal suporte, o teórico refuta a relação da utopia com o anseio de uma sociedade igualitária, já que o utopista transformaria um ideal/sonho em algo a ser perseguido na organização de um sistema projetado até nos mínimos detalhes.

A imaginação utópica sequer busca transformar a realidade, mas substituí-la por uma mais perfeita como faz a personagem Vanim, da narrativa ora em estudo, ao idealizar a ascensão de sua carreira na cidade do Rio de Janeiro, excluindo Cataguases de seu rol de expectativas.

Szacki expõe que as utopias trazem em si o rastro do tempo e do lugar de seu nascimento, mesmo que se lancem a um futuro longínquo ou quando vislumbram um ideal no passado. Partindo deste pressuposto, o autor define as utopias do tempo que estariam relacionadas à falta de comunicação tanto do passado quanto do futuro no que diz respeito ao presente. O tempo, portanto, na narrativa “A decisão”, integrante do segundo volume da série de Luiz Ruffato, será espacializado por meio da projeção de um imaginário artístico glorioso na vida da personagem Vanim quando da mudança para o Rio de Janeiro, concretizando sua utopia individualista. O passado seresteiro e boêmio de Vanim e o futuro incerto na cidade grande estão fora das cogitações feitas pela personagem que também desconsidera a realidade presente de trabalhador e pai de família cumpridor de seus deveres. Importa-lhe somente o ideal transformado em temporalidade. Quando se pergunta sobre a decisão de abandonar a esposa e a terra natal, Vanim chega à convicção sequente: “Ah, mas logo logo, se tudo corresse direito, voltaria. Chamaria o Ditão e o Ditinho, o Natanael e a Mariinha, o Zico e o Zeca, fariam uma serenata para a Zazá, traria um monte de presentes, um vestido novo, um par de sapato, perfume, uma noite inesquecível!” (RUFFATO, 2005b, p. 168). Na assertiva de Vanim, anteriormente, percebemos a sua fragmentação temporal em relação aos prováveis acontecimentos vindouros, a saber, a indignação de Zazá que poderia levar a um divórcio ou, até mesmo, o fracasso na carreira de cantor.

Pertinente se faz a proposição de Michel Maffesoli (2004) sobre o modo pelo qual a imagem torna-se imprescindível na constituição do sujeito e da sociedade pós-moderna. A projeção da imagem que o homem tem de si mesmo contrai o tempo no espaço ao promover um “presentismo” que anseia pelo gozo narcisista do aqui e agora, sem levar em conta uma opção pela coletividade. Convertido pela tragicidade dionisíaca, nas palavras de Maffesoli, o indivíduo se contenta em viver sob as insígnias de uma ética do instante. Nesta esteira, trazemos Jean Pouilon (1974) que considera a vivência no presente como uma forma de o homem permanecer inconsciente em relação ao fluxo temporal, o que se refere ao paradoxo

da duração. O autor afiança: “Por conseguinte, viver apenas no presente significa ignorar o *tempo*; melhor ainda: equivale a perdê-lo, pois significa não tirar proveito da memória; daí o pessimismo com relação a uma vida que, para realizar-se, deve ignorar as condições em que o faz.” (POUILON, 1974, p. 143).

Imagem e utopia constituem as duas faces de uma mesma moeda quando lançamos mão de uma compreensão sobre o modo como Luiz Ruffato trilha os caminhos para refletir sobre a condição humana nos primórdios de sua entrada na vida pós-moderna, ainda mais se considerarmos que o Brasil, mesmo com a vigência de uma economia escravagista apregoou a ideologia moderna do progresso. Trata-se de ver que Luiz Ruffato discorre a respeito do processo de internalização das ideias construídas na esfera sociocultural do nosso país por um sujeito que sempre está à margem de uma compreensão da realidade. Vimos, em outro momento de nossa pesquisa, que as personagens de *Inferno Provisório* desconhecem um caminho para atingirem o afastamento necessário que as leve ao embate consigo mesmas e com o mundo circundante. Tal motivo explicaria sempre a visão de uma utopia sempre individualista, porque, como afiança Boaventura de Sousa Santos (1999), não atingiria um questionamento da realidade.

Por mais que o pai de Luís Augusto, personagem da narrativa “Era uma vez” inscrita no quarto volume *O livro das impossibilidades* (2008) da série de Luiz Ruffato, não aceite submeter mais um filho ao trabalho nas indústrias da família Prata, que exercia o domínio econômico na cidade de Cataguases, vemos que se trata apenas de uma questão de orgulho e não especificamente de combate ao sistema de monopólio econômico. Raul, portanto, decide levar Luís Augusto, mais conhecido como Guto, a uma viagem até a capital paulista para que ele passe uns dias na casa da madrinha Alzira enquanto ele, o pai, visita o irmão Juca que mora em São Bernardo:

> [...] Não, comadre, tenho mesmo que ir pro Juca, meu irmão, sabe quantos anos não vejo ele? Vai pra dez, comadre, sem tirar nem pôr! Mas o menino fica, comadre... Bom pra ele conhecer São Paulo... importante... Vai que um dia precisa... nunca se sabe... E de qualquer modo o que não pode é encafuar em Cataguases... Tem que andar, correr o mundo... Ah!, tivesse uma oportunidade dessas! Mas, coitado desse capiau... A gente não tinha idéia do tamanho do (RUFFATO, 2008, p. 26).

O discurso de Raul sobre a falta de oportunidade em se aventurar pelo mundo é cortado abruptamente pelo narrador que parece estar cansado de ouvir os lamentos da personagem. Nesse ínterim, aparece em cena a personagem Nelly que já havia sido apresentada pelo narrador em páginas anteriores por meio do efeito de uma moldura descritiva. Daí chegarmos ao primeiro caractere distintivo deste enredo que tem início *in media res*, porém o recurso se projeta em relação à outra narrativa que dá continuidade para a história de Guto. Esta, por sua vez, encontra-se na trama "Outra fábula" do último volume *Domingos sem Deus* (2011b) referente à pentalogia de Luiz Ruffato. A marcação temporal do primeiro enredo data de 1976, momento em que Guto viaja com o pai para São Paulo, enquanto a do próximo diz respeito ao último dia do ano de 2002, quando a personagem já adulta reside na cidade que em épocas anteriores fora conhecer. Sendo assim, "Era uma vez" faz um *hiperlink* com "Outra fábula" ao situar a cena na qual Luís Augusto se encontra com o amigo Nílson, que trabalhava como segurança em um shopping no Mappin, mas fica com receio de abordá-lo e acaba recordando-se da viagem feita quando jovem.

Seguindo a abertura de "Era uma vez", deparamo-nos com o recuo ao passado de Guto no momento em que ele se encontra com a prima Natália, filha de Nelly e de quem ele possuía um amor platônico, na viagem de passeio feita por ela a Cataguases. O próximo retrato analéptico a ser desenhado pelo narrador funciona como um sumário que abrevia a história de vida de Nelly que, quando ainda residia na cidade mineira, despertou a inveja das amigas ao conseguir se casar com Dimas, um partido supostamente bem abastado porque vivia em São Paulo para onde acabou levando a personagem. O narrador parece mesclar a própria voz com a de alguma das companheiras de trabalho de Nelly, sugerindo a "sulfa da inveja" que ficou no coração daquelas que também desejavam ganhar a vida "[...] com um dos milhares que se socorreram da pobreza nas fímbrias industriosas de São Paulo." (RUFFATO, 2008, p. 17). Percebemos como o narrador constrói um imaginário utópico para a cidade de São Paulo que circula no discurso das personagens configuradas em *Inferno Provisório*. Nesta pentalogia, a metrópole paulistana passa a ser vista como um lugar de prosperidade e, acima de tudo, de mudança de vida por meio do trabalho.

Distingue-se, portanto, do conceito criado por Thomas More (1999), que definiu a república de Utopia como sendo uma organização social voltada para o bem comum entre pessoas que viveriam em harmonia plena. Apesar de não haver problemas básicos de subsistência, Utopia, segundo More, constituía um espaço no qual o debate político era proibido, as pessoas não poderiam viajar sem o consentimento dos magistrados ou mesmo de pais e cônjuges. Mesmo tendo seus limites, a formulação de More traz a perspectiva política da eficiência no emprego das leis e na segurança do bem comum, como também na prosperidade igualitária:

> Assim, penso nas instituições sábias de Utopia, onde um mínimo de leis assegura um máximo de eficiência, e onde o reconhecimento do mérito individual vem somar-se a uma prosperidade igual para todos. Comparo Utopia com tantos países que fazem leis sem cessar, e não obstante são sempre incapazes de solucionar seus problemas. Nesses países, chama-se propriedade privada a tudo aquilo que um homem pode obter; mas esse sem número de leis, novas ou velhas, não é suficiente para capacitar tal homem a obter e conservar o que é seu, ou mesmo a distingui-lo do que pertence a outrem – de onde essa sucessão infinita de processos que atravancam os tribunais. (MORE, 1999, p. 65).

Este conceito, por sua vez, foi convertido em *Inferno Provisório* pela imagem de evolução econômica própria das sociedades capitalistas, que pregam o individualismo. Daí, as personagens buscarem a todo custo a mudança para as capitais metropolitanas a fim de alçarem um emprego que lhes possibilite entrar no mercado de consumo e disfrutar das benesses do enriquecimento por mérito individual. Além de utópica, a metrópole em *Inferno Provisório* surge alinhada à ideia agostiniana de eternidade que reflete o paradoxo entre a finitude da natureza humana e a plenitude do tempo divino. Jeanne Marie Gagnebin (2005), ao discutir a filosofia de Santo Agostinho, expõe: “O contraste entre tempo humano e eternidade divina se desdobra, pois, no contraste entre os longos e difíceis meandros da história humana que se vive e se conta – e a omnisciência instantânea de Deus que não precisa de nossas histórias para conhecer a verdade.” (2005, p. 69). De outro lado, Paul Ricoeur (1994) enfatiza que Santo Agostinho somente se refere à eternidade com o objetivo de discernir a deficiência ontológica do tempo humano. A eternidade, portanto, traria uma condição de estabilidade em um mundo cada vez

mais caótico e incerto. Com base nesse levantamento, a cidade grande se transforma em *locus* eterno por ser caracterizada pela possibilidade de fazer o indivíduo obter uma vida próspera por meio do seu próprio trabalho. Por esse motivo, veremos no item seguinte do nosso estudo, a estratégia empregada pelo narrador com vistas a desconstruir, nos interstícios mesmo do discurso literário, a projeção utópica que permeia o imaginário das personagens sobre a cidade grande, sempre em vias de tornar o sujeito afortunado.

Quando Guto se encontra com os filhos de Nelly, Nílson e Natália, o que lhe era familiar passa a ser estranho na medida em que o jovem se choca com aquele universo desconhecido. A narrativa retoma a antiga dualidade entre interior e litoral ao colocar o primeiro sempre como atrasado em relação ao progresso em que jaz a região litorânea do Brasil. Não somente as roupas de Guto estavam ultrapassadas, ou desconformes segundo o narrador, como a própria subjetividade da personagem que seguia o ritmo temporal do interior. Ao ser apresentado a Nílson, que possuía um jeito descolado de ser, Guto se mantém cabisbaixo o que faz com que o outro zombe dele:

> Guto desejou um raio fendesse seu ombro, uma cratera irrompesse sob seus pés, como ameaçava à noite, na penumbra do quarto, a voz áspera do pastor que irradiava do alto-falante do vizinho salão da Assembléia de Deus. Que fazia entre estranhos que o rebaixavam, o desdenhavam? A madrinha, olhinhos miúdos, ainda buscava alguma cortesia, quem sabe por também estrangeira se identificar ou por o menino lhe desdobrar passados abandonados em gavetas naftalinadas... (RUFFATO, 2008, p. 28).

Mesmo se sentindo um migrante perdido em meio ao insólito da cidade grande, Guto ainda tem uma imagem utópica de São Paulo que foi disseminada pelo pai e mantida pela presença de sua paixão de infância, Natália, que residia lá. Por mais que Guto se intrigue com o estilo de vida levado pelo grupo de amigos de Nílson, a saber, Edu, Jimmy, Zezão, ele deseja ser como aqueles meninos que viviam à revelia do tempo. Ainda mais se pensarmos que a existência de Guto já havia sido marcada pela ânsia cronológica do pai em ter um filho formado na maior metrópole do país. Mesmo desfrutando a boa-venturança da cidade grande, Nelly se vê constrangida diante de Guto ao saber que do lugar em que ele vinha chegava

também o julgamento da vida levada em São Paulo: “Nas poucas vezes que surgiu na cidade, escandalizara, calças-compridas, cigarro – mulher fumar em público!, onde já se viu? –, marca de vacina à mostra – já não era nenhuma menina, mãe de dois filhos! –, desbocada, não se dá ao respeito!” (RUFFATO, 2008, p. 35)[48]. Por mais que receba diversas alcunhas negativas, Nelly sabe que no fundo aqueles que a julgavam queriam estar gozando dos privilégios de morar em São Paulo. Nesse ponto, o narrador alinha sua perspectiva na defesa de Nelly ao denominar os que lhe difamavam de hipócritas e invejosos. No seu rancor, ela chega a concordar com Raul ao considerar que Guto não deveria permanecer em Cataguases: “Está certo o Raul! Sabe por quê eu saí de lá? Pra fugir daquele povo... daquela mesquinharia... Cataguases não oferece horizonte não... Você também, se quiser ser alguém na vida, vai ter que ir embora um dia... Se eu tivesse ficado...” (RUFFATO, 2008, p. 36).

A figura do paulista se compõe como a dos filhos de Nelly, cuja procedência migrante os transforma em sujeitos desenraizados e sem preocupação com qualquer temporalidade. Assim, vemos Nílson, junto com seu grupo de amigos e sob o som de *Fly to the rainbow* (1974), da banda *Scorpions*, ocupar casas abandonadas, frequentar lugares ilícitos e, até mesmo, faltar na escola. Do mesmo modo que o irmão, Natália perverte a cronologia temporal ao namorar com Wil, um rapaz bem mais velho, não ter horário estabelecido para acordar e, além disso, frequentar bares suspeitos como os do amigo Dinho. Pontuada pela leitura que Guto faz de *Os últimos dias de Pompéia* (1834), de Lord Bulwer Lytton, a narrativa dialoga com esta obra clássica ao trazer as peripécias do sujeito que tem seus valores questionados ao se lançar no desconhecido a fim de ter uma nova vida em plenitude. Após tomar uma bebida alcoólica no bar de Dinho, amigo de Natália, Guto tem a possibilidade de dar vazão a seus sentimentos: “Natália... vocês tudo... vocês me acham um bosta, né?” (RUFFATO, 2008, p. 57). Contudo, ele cai no chão ao tentar se levantar enquanto isso, na cena seguinte, aparece deitado no sofá e com uma manta enrolada ao corpo. Sem conseguir se despedir até mesmo do seu amor de infância, a narrativa termina com Guto impossibilitado de comer devido à bebedeira do dia anterior, como também com a imagem final de um decadente homem abandonado à sarjeta, cuja perna cheia de chagas atrai os vira-latas da rua.

[48] O juízo de valor feito pela população sobre Nelly e que se distingue pelo recurso aos travessões, também está destacado pelo emprego da letra *cambria*.

Outra narrativa de *Inferno Provisório* que traça um perfil utópico agora para a metrópole do Rio de Janeiro é “Zezé & Dinim (sombras do triunfo de ontem)”, publicada também no volume *O livro das Impossibilidades* (2008). Temos aqui a separação da narrativa em dois enredos distintos, mas que apresentam pontos de contato em relação à amizade compartilhada pelos dois garotos, e depois homens, que se constituem como protagonistas respectivamente. De modo linear, a vida de Zezé e Dinim está configurada desde o nascimento de cada um até os dois serem presos pela polícia após um sequestro. O leitor demanda muita atenção nesta leitura devido a simultaneidade temporal que passa a ser a engrenagem propulsora para um entendimento da narrativa em seu conjunto. Ao fim, sabemos apenas da impossibilidade mesma, tal qual sugere o título da obra de que faz parte, de os protagonistas mudarem o rumo de suas vidas. Inicialmente, a abertura com o famoso aforismo bíblico sobre a criação do mundo (o céu, a terra, as luzes, a escuridão) no Gênesis leva-nos a pensar a respeito do caráter inaugural da narrativa. Como se o tempo tivesse sido fundado a partir do nascimento de Zezé e Dinim, em fevereiro de 1960.

A narrativa se compõe por vinte tópicos que, do lado esquerdo, delineia a história de José Teixeira Pedro, vulgo Zezé, que era filho de Matias e Nazaré. Já, no direito, vemos a configuração da vida de Antônio Dionísio, apelidado como Dinim pelos pais Afonso e Iracema. O primeiro possuía um pai alcoólatra enquanto o amigo tinha uma mãe louca, como também um pai moleirão e tias que o mimavam. Depois de duas páginas introdutórias, a narrativa começa com a marcação de subtítulos que vão do zero “0- Prolegômenos” até o vigésimo “20. Ecos”. Neles temos um balizamento temporal que acompanha as seguintes datas, quiçá as mais importantes na vida das personagens: agosto, 1967; junho, 1968; julho, 1969; outubro, 1969; outubro, 1970; julho, 1971; novembro, 1971; junho, 1972; março, 1973; setembro, 1975; janeiro, 1977; novembro, 1979; novembro, 1981; março, 1983; setembro, 1987; novembro, 1988; março, 1994; 1995; março, 2000; novembro, 2001. Os momentos em que a trama não se divide tratam ora da vida individual, ora dos encontros entre Zezé e Dinim, a saber nos itens: 1, 2, 4, 5, 6, 12, 16, 17, 18, 19, 20. Enquanto a sessão 9 não possui a história de Zezé, a 10 deixa de apresentar a de Dinim. De estrutura bastante complexa, portanto, se organiza o

enredo de “Zezé & Dinim”, personagens estas que se configuram por temporalidades distintas, mas que compartilham muitas experiências.

Zezé e Dinim estudam na mesma sala de aula, sendo que cada um possui uma percepção utópica, desde a infância, sobre a vida do outro. Exclamações como “Feliz do Dinim” e “Feliz do Zezé...” sugerem a incompletude temporal que eles comungam entre si, o que revela o desconhecimento quanto ao futuro, porém com uma vivência plena do presente. Nesta figuração de uma experiência temporal informe e dilacerada, a narrativa vai, aos poucos, condensando a vida de ambos até a total identificação: “E Dinim, indiscutível, faz seus os sobrepassos de Zezé, a astúcia, a audácia, o atrevimento, o arroubo. Poderiam imolar-se, preciso, um pelo outro.” (RUFFATO, 2008, p. 100). O jogo agostiniano entre *distentio* e *atentio* parece exemplificar a configuração paradoxal de Zezé e Dinim, tendo em vista o alinhamento da dispersão na multiplicidade com a sua conexão subjetiva ao indivíduo, que traz em si a fragmentação temporal característica da sociedade. O paradoxo se estende aqui ao próprio modo de narrar, escolhido por Luiz Ruffato, que aponta a simultaneidade caleidoscópica do conjunto de *Inferno Provisório*. De acordo com Paul Ricoeur, “É essa capacidade da história, de ser seguida, que constitui a solução poética do paradoxo da distensão-intenção. Que a história se deixe seguir converte o paradoxo em dialética viva.” (1994, p. 105). Percebemos, então, de que maneira *Inferno Provisório* encena que o ato de leitura transforma e reordena a experiência temporal, pluridimensional tal qual a narrativa de “Zezé & Dinim”, no sentido de expor a capacidade da ficção de articular a condição humana de modo narrativo.

Mesmo quando Zezé e Dinim brigam por conta das figurinhas de um jogo-de-botão, cuja partida foi realizada na casa do amigo Gildo, a audiência na televisão de um jogo de futebol no Estádio Azteca faz com que volte a cumplicidade. O narrador heterodiegético afirma irônico quanto ao êxtase de Zezé em assistir o jogo: “Reconciliai-vos!, parecia exigir a história.” (RUFFATO, 2008, p. 106). A picuinha se dissolve após Zezé perder o dinheiro que havia encontrado na rua em uma aposta feita com Zunga sobre a partida de futebol. Cabisbaixos, os amigos se encontram em meio a pitangueiras e Zezé propõe que eles se masturbem:

> **Você toca nimim? Depois eu toco nocê...** Trêmulo, Dinim negaceou, **É besta, sô!**, desconvicto. Zezé: Toca? [...] até Dinim ausentar-se sem fôlego no declive e, assustado, permitir lábios langorosos sugar seu pescoço, braços nervosos atarem desnecessariamente braços arreados, um vergão fustigar sua bunda, cega a boca revirar-se dolente à muda, línguas substituindo palavras, e mãos caçam o pinto duro e o gosto salgado invade as narinas e mãos premem cabeças que querem-não-querendo, esbatem-se e revoltam-se, agalopadas, pressão nas têmporas, aí não chupa mais ai ai ai agora você ui dói não aí não chupa mais ai ai ai agora você ui dói não aí não chupa mais ai ai ai agora você ui dói não (RUFFATO, 2008, p. 110).

A cena amorosa é encerrada com a ausência de um ponto final ao sabermos apenas que, em sequência, um surge vigiando um formigueiro enquanto o outro arremessa pedras para o alto e, para arrematar, uma juriti melancoliza em lugar também indefinido. O ato sexual aparece configurado como uma possibilidade de atingir a eternização no tempo humano, já que as personagens assemelham viver a plenitude temporal após realizá-lo pelo recurso à imagem triste da ave. Se Walter Benjamin (1994) prenunciava o fim da experiência em virtude do acúmulo de informações a que o sujeito moderno era submetido, notamos o quanto a relação entre Zezé e Dinim traz uma dimensão extratemporal da comunhão intersubjetiva que se concretiza na cena sexual. A referência intertextual ao mito dionisíaco pode ser estabelecida pelo fato de Dinim se constituir como o oposto apolíneo de Zezé, o qual preza sempre pela exacerbação do instante presente. Tal visada demonstra aquilo que Michel Maffesoli (2003) define como paganismo eterno que consiste na vivência dos gozos do presente, no que ele tem de provisório e, contraditoriamente, duradouro em sua intensidade. Nas palavras de Maffesoli, “A raiva calma do presente, o desejo de viver sem se preocupar muito com o futuro é, certamente, a modulação contemporânea dessa constante antropológica que é o trágico.” (2003, p. 47). Além disso, Paul Ricoeur (1994), no estudo sobre as aporias do tempo agostiniano, considera que o presente está destituído de extensão na medida em que se configura como um instante indivisível.

Eis a configuração do efeito trágico na narrativa de “Zezé & Dinim” que consiste em experimentar, a todo custo, a vida em seus limites, escapando assim de uma cronologia linear. O contraponto entre Zezé e Dinim vai ser invertido no momento em que o primeiro vive as benesses da cidade grande, quando da

mudança de sua família para o Rio de Janeiro, enquanto o outro, dionisicamente, saboreia a intensa aventura de uma vida criminosa. O afastamento de ambas as personagens revela a situação transitiva que, de um lado, experimenta a utopia de morar na cidade grande e, de outro, a revolta com a nova relação amorosa do pai e o abandono subsequente. No Rio de Janeiro é que o pai de Zezé ingressa em uma vida distante das orgias alcóolicas, pois lá consegue ter a oportunidade de um trabalho digno. Assim, vemos Nazaré louvar o marido: “Matias madrugava, marmita conchegada na bolsa, **Criou juízo, graças ao Nosso Senhor Jesus Cristo**, retornava noitinha feita, esfrangalhado, zonzo, sono e canseira, **Melhor coisa ter saído de lá** [...]” (RUFFATO, 2008, p. 112). Zezé experimenta a plenitude de uma vida baseada em soltar pipas e caçar passarinhos, porém as trevas atingem seu paraíso quando o pai perde o emprego e volta à vida boêmia:

> Em-primeiro, a cidade corrigiu o marido, pôs-lhe antolhos, apartou-o da bebida e dos maus-elementos, ajeitou-lhe uma decência, sem espaço para desordens – Nazaré pensava, revolvendo a terra do canteiro de rosas brancas, amarelas e vermelhas à porta da entrada da casa alugada. Aos poucos, enovelou a antiguidade: fim-de-semana, pós-ausência a soldo do doutor Eduardo, deleitava-se na birosca do Betão, **Preocupa não, Nazaré**, adiantava-se ao chegar em casa cambaleante. (RUFFATO, 2008, p. 127).

A imagem utópica do Rio de Janeiro como o lugar capaz de regenerar o pai de Zezé acaba entrando em falência com a perda do emprego que traz novamente o vício de outrora. Com a mãe e as irmãs, a personagem precisa regressar para a cidade natal de Cataguases e começar a vida do zero: “Difícil decisão, abandonar o sabor da maresia pelo odor melado da tarde suburbana de Cataguases.” (RUFFATO, 2008, p. 135). Nesse ínterim, Dinim começa um namoro com Vilma e participa de uma comunidade religiosa que ela frequentava. Após o casamento e um aborto, Dinim passa a desfrutar do conforto angariado com o dinheiro do tráfico de pinga e, em seguida, de drogas até o momento em que cai nas garras da polícia. Ao saber da prisão do amigo, Zezé decide lhe fazer uma visita com o intuito de retomar a amizade esquecida pelas descontinuidades do tempo. O encontro entre ambos passa a ser tão constante, que Zezé inicia o contrabando de drogas para a cadeia a fim de atender o pedido do amigo: “O tempo esclareceu-o que, se desejavam, mal

algum havia em empurrar para a cela miasmos de maconha contrabandeados na meia, sacolés de cocaína na cueca.” (RUFFATO, 2008, p. 147).

Com a saída de Dinim do cárcere, a amizade se acirra tanto que a completude entre eles se torna visível ao percebermos que enquanto Zezé lastima a tirania das lembranças em sua mente, o outro sente que a vida foi mal aproveitada pelas atitudes desmedidas que tomou em muitas situações. O desfecho trágico da prisão de ambos tem clímax na assertiva final do ex-prisioneiro para o amigo: “[...] comecei a lembrar de tudo também, comecei a lembrar de tudo, Zezé, de tudo!” (RUFFATO, 2008, p. 155). Refém da própria memória também se encontra a personagem Valdomiro, cuja apelido Mirim constitui o título da narrativa situada em *Domingos sem Deus* (2011b), último volume de *Inferno Provisório*. Mostra-nos o esquecimento de um passado que vai ser restituído somente pela referência a uma fotografia feita na infância quando de sua formatura na quarta série. O presente narrativo configura a velhice de Mirim que se questionado sobre a situação de maior importância na sua vida, “mais arco-de-triunfo” como afirma o narrador, mencionaria a lembrança de 1958 eternizada em porta-retrato. No processo de reminiscência, a personagem traça o momento de chegada na cidade paulista de Diadema:

> Seu Valdomiro desembrulha recordações perambulando pelas estreitas ruas de Diadema, onde pousou, mala de papelão e breve esperança de ajuntar dinheiro e candear os sonhos dos irmãos a uma vida melhor, casa de tijolo-e-laje e comida farta, roupa domingueira e cabeça levantada. (RUFFATO, 2011b, p. 16).

A partida para a cidade grande leva consigo uma bagagem abarrotada pelo desejo de retornar ao local de origem trazendo os frutos da prosperidade conquistada a custo de trabalho e suor: “E pouco mais aprumava o peito, carteira assinada no bolso da calça, o pai nem ia acreditar, voltava em Rodeiro, o povo arrodeando ele, roupa de cidade grande, Mas não é que é o Mirim?!” (RUFFATO, 2011b, p. 17). Neste sentido, temos, mais uma vez, o imaginário de São Paulo como o lugar capaz de promover o desenvolvimento de capital privado em virtude da grande demanda por mão-de-obra. Na mentalidade de Mirim, como nas das demais personagens de *Inferno Provisório*, são desconsiderados o espírito racional e moral e o caráter democrático próprios da *polis* construída pela perspectiva utópica. São

Paulo só ecoaria os princípios da democracia em vista da oportunidade de trabalho igualitária a todos que estivessem dispostos a entrar nas engrenagens dos meios de produção. Enriquecer e regressar pomposo para a cidade natal torna-se algo impossível quando Mirim cai nas malhas das obrigações exigidas pelo tempo mensurável do sistema capitalista:

> Se adquiria um cartão-postal do Vale do Anhangabaú ou do Viaduto do Chá, o Correio escondia-se no itinerário. Se tencionava rabiscar uma carta, ausentava-se o papel, ou a caneta, ou o envelope, ou a notícia. Se inventava uma viagem, enroscava-se em requerências. Um mês, dinheiro, outro coragem; um Natal, novos amigos, outro, família da namorada; [...] umas férias vendidas, outras, necessidade de levantar o barraco, bater a laje, uma novidadezinha para casa... E os anos, fu!, evaporaram. (RUFFATO, 2011b, p. 19).

O narrador faz um breve sumário de todos os contratempos encontrados por Mirim na realização do desejo de regressar a Rodeiro esbanjando sua prosperidade. Todavia, quando chega à velhice, a cidade natal já não parece mais ser a mesma de outrora, pois na busca de rostos conhecidos se depara com o anonimato de sua vida e de todos os sonhos. Na procura por sua filiação, Mirim vai ao cemitério, mas as catacumbas revelam a falta de identidade a que ele foi legado no momento em que decidiu partir. O coveiro indica o abandono e a negligência da personagem que sofre o apagamento de si por já não mais possuir raízes as quais possa recorrer. Deste modo, concluímos que *Inferno Provisório* encena a condição do homem que, com a entrada da temporalidade pós-moderna, traz em seu âmago a vontade de encontrar um mundo melhor no qual possa satisfazer seu desejo de se tornar consumidor.

3.3 Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa: o purgatório é logo ali, em São Paulo

> *No martírio das frias madrugadas,*
> *um país olvidado aborta o tempo,*
> *numa eclampsia inaudita.* (RUFFATO, 2002, p. 66).

O que significa para a figura do viajante, no caso de *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato, diríamos migrante, alcançar as paragens do Inferno no ápice do seu itinerário? O prazer pelo desconhecido fez com que Ulisses, herói da epopeia homérica, se aventurasse mar adentro a fim de conquistar a autonomia em relação ao mito da descoberta. Só que, para tanto, ele precisou viver cada uma das experiências mitológicas que, pelo recurso ao logro, foram vencidas em prol da formação de sua consciência racional (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Nossa hipótese de leitura propõe refletir sobre o modo pelo qual Luiz Ruffato glosa na pentalogia *Inferno Provisório* a representação da metrópole brasileira, em especial São Paulo, que ganha uma acepção infernal devido às condições impostas ao sujeito que estaria ingressando neste novo universo, a saber, pós-moderno. Por tal motivo, optamos estudar as narrativas “Aquário”, “Jorge Pelado”, “A danação”, “Haveres”, “Sem remédio” e “Outra fábula” que trazem a cidade de São Paulo como alegoria do inferno. Os sete pecados capitais constituem tópicas disseminadas no decorrer de cada narrativa, o que leva-nos a uma relação com a *Divina Comédia* (1998), escrita entre 1304 a 1321 por Dante Alighieri, tendo em vista a configuração gélida da cidade paulista na obra de Ruffato que faz referência ao último círculo do inferno dantesco. Neste, por sua vez, residem os traiçoeiros de toda sorte, tal qual aqueles que, em *Inferno Provisório*, traíram o local de origem para se refestelarem na cidade grande.

Em outro momento, vimos que Newton Bignotto (2003) aponta que o lugar do qual fala Dante seria o da fraqueza e fragilidade da condição humana. O teórico (1991) ainda supõe que a compreensão da obra dantesca requer a consideração de seu posicionamento quanto às doutrinas políticas de sua época. A abordagem política do poeta estava embasada na dignidade humana, que concretizaria a mais perfeita criatura, ou seja, o *optimus homo*. Deste modo, Dante se posicionava a contrapelo da tradição quando propõe:

> Para homens acostumados a ver na política uma prova da “queda” do homem, e de pensar seu exercício como um mal necessário à existência temporal da Igreja, fazer da ação na “cidade” (*polis*) o caminho para a perfeição neste mundo soava quase como uma heresia. Dante, sem deixar de falar do interior da fé cristã,

> emancipava não só o poder temporal do poder espiritual, mas também a filosofia da teologia; o que por si era uma revolução na filosofia política medieval. (BIGNOTTO, 1991, p. 195).

Quando prova a emancipação da temporalidade humana no que concerne ao poder da Igreja, Dante configura o renascimento político e, principalmente, coloca em primeiro plano as ações do homem para o seu desenvolvimento. Na linha que atravessa o pensamento de Mikhail Bakhtin (1998), ao definir a indissolubilidade do tempo e espaço com o conceito de *cronotopo*, há a consideração de que Dante torna simultâneos os diferentes planos temporais existentes em *Divina Comédia*[49]. O mundo da obra dantesca insinua uma tensão que, segundo o teórico, seria produzida pela luta do tempo histórico com o ideal temporal encenado no plano do Hades. Deste contraste, a forma do todo prevalece, "**[p]orém, essa mesma luta e a profunda tensão de sua solução literária torna a obra de Dante excepcional pela força com que exprime sua época, mais precisamente, a fronteira entre duas épocas**." (BAKHTIN, 1998, p. 273-274, grifo nosso). Luiz Ruffato também mostra a fronteira entre duas épocas no momento em que visualiza as relações do presente com os primórdios da pós-modernidade no Brasil configurada em *Inferno Provisório*.

Seguindo a investigação de Jacques Le Goff (1995), sabemos que a imagética do Purgatório se instalou na cristandade ocidental entre os anos de 1150 a 1250 propondo a salvação das almas por meio dos sufrágios feitos pelos vivos, que rogavam pelas almas dos mortos que estavam nessa espécie de lugar intermediário para a vida celeste. Nas palavras de Le Goff, o Purgatório foi inicialmente considerado como lugar de purgação dos pecados veniais que levaria o sujeito a estar mais próximo do Paraíso. Pautada na ideia de imortalidade e ressurreição, a crença no Purgatório compreende um duplo julgamento que será realizado no momento da morte e, outro, no fim dos tempos. Para o teórico, o tempo do Purgatório decorreria conforme a punição pelos pecados:

[49] Conforme Bakhtin: "Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico." (1998, p. 211).

> O Purgatório oscilará entre o tempo terrestre e o tempo escatológico, entre um começo de Purgatório aqui em baixo, que seria então preciso definir em relação à penitência, e uma espera pela purificação definitiva, a que se situaria apenas no momento do Julgamento final. Encurtaria então o tempo escatológico e o *Dia* do Julgamento final passaria a ser não um momento mas um espaço de tempo. (LE GOFF, 1995, p. 20).

Na Idade Média, a difusão da ideia do Purgatório como ponto intermediário foi ambivalente, ao contrário do *shéol* judaico, pelo fato de que as punições podiam se assemelhar àquelas praticadas no Inferno. Entre elas, a condenação ao fogo sagrado levaria a um ritual de mudança, diferentemente da penitência ao gelo, no nono círculo, que seria destinada apenas aos traidores representados por Lucífer em relação a Deus. Le Goff delineia um percurso que investiga o nascimento do Purgatório desde as velhas mitologias indo-europeias, passando pela herança egípcia, céltica, platônica, como também pela literatura apocalíptica judaico-cristã, Carlos Magno, Haymon, Honorius, São Bernardo, Robert Pullus, Hugo Ehterien, Robert de Melun, Pedro de Celle, e outros. Além destes, Santo Agostinho e os doutrinadores católicos Bellarmin e Suarez foram decisivos para a sua propagação na cultura popular. Todas as tentativas de definir o Purgatório tem como resultado uma luta de implicações viscerais: “É contra os hereges nos séculos XII e XIII, contra os gregos entre os séculos XIII e XV e contra os protestantes nos séculos XVI e XVII que a Igreja romana põe em funcionamento a doutrina do Purgatório.” (p. 202).

Santo Agostinho, por exemplo, contribuiu com o conceito de que todas os castigos da vida terrena ou do além seriam expurgatórios e, portanto, temporários. Sendo assim, ele acredita na existência de penas purgatórias: “Admite que elas podem ser sofridas quer nesta terra quer depois da morte. São *temporárias* porque acabarão no dia do Julgamento Final e, nesse momento, os que as tiverem sofrido vão para o Paraíso.” (LE GOFF, 1995, p. 98). De acordo com Le Goff, a institucionalização do Purgatório pela Igreja Católica ocorreu durante os concílios de Lyon II (1274), de Florença (1438) e de Trento (1563) com o objetivo de ordenar todo o imaginário que fora construído à época. Com isso, o teórico afirma que o conjunto das imagens construídas para o além morte teve suporte em elementos tradicionais e, especialmente, com o Apocalipse de Paulo até culminar na *Divina Comédia*, escrita entre 1304 a 1321 por Dante Alighieri.

Antes da ideia de Purgatório não havia uma contabilidade do além, que ficava restrita apenas à eternidade ou à espera indeterminada. Segundo o pesquisador, o tempo do Purgatório decorre conforme o valor dos sufrágios prestados aos mortos, integrando assim a tópica da duração (a temporalidade parece ser mais lenta no Purgatório). A *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, foi a obra que, nas palavras de Le Goff, construiu uma nova geografia do além, a qual adquire grande extensão territorial, como também ganha uma temporalidade mensurável. Como se fosse uma espécie de inferno temporário, o Purgatório tornaria mais próxima a chegada ao Paraíso. Disso resulta, no entendimento de Le Goff, o imaginário hemisférico da terra, que Dante dá à montanha do Purgatório como forma intermediária para alcançar os céus:

> Quando a Igreja faz descer o Purgatório das alturas da razão teológica para a prática pastoral, mobilizando os recursos do imaginário, o êxito parece ser enorme. No fim do século XIII o Purgatório está por toda a parte, na prática, nos testamentos (timidamente), na literatura em língua vulgar. O Jubileu de 1300 será o seu triunfo pelo encontro das aspirações das massas dos fiéis com as prescrições da Igreja. As oposições esbatem-se, entre os intelectuais e até entre os hereges. [...] O Purgatório nasce numa perspectiva de localização porque é preciso encontrar um lugar para as penas que purgam, porque o vaguear das almas penadas já não é suportável. Mas o espaço e o tempo estão sempre ligados, mesmo que esse lugar não seja simples, como no-lo recorda Tomás Aquino. (LE GOFF, 1995, p. 343).

Antes da invenção do Purgatório, a vida dos homens era regida por uma temporalidade cíclica que, no argumento de Le Goff, corresponderia ao tempo litúrgico, ao tempo do calendário anunciado e controlado pela Igreja, ao tempo dos trabalhos campestres estreitamente dependente dos ritmos naturais, dentre outros. De acordo com o estudioso, o tempo do Purgatório está ligado diretamente ao fenômeno da narração, já que introduz uma intriga na história individual da salvação, a qual prossegue além da morte. Se a literatura narrativa está relacionada ao conceito de Purgatório, isto só é possível, na acepção de Le Goff, pela plasticidade do tempo que se torna cada vez mais manipulável conforme os sufrágios dos vivos pelos mortos e os castigos cumpridos pelas almas em penitência:

> Nesta temporalidade sinfônica o tempo é feito da ligação do tempo da viagem de Dante com o tempo vivido das almas do Purgatório entre as quais ele passa, é feito sobretudo dos diferentes tempos misturados dessas almas postas à prova entre a terra e o céu, entre a vida terrena e a eternidade. Tempo acelerado e tempo retardado, tempo em vaivém entre a memória dos vivos e a inquietação dos mortos, tempo ainda ligado à história e já absorvido pela escatologia. (LE GOFF, 1995, p. 419).

Tal conjunto de ideias faz-nos perceber que Luiz Ruffato dramatiza as diversas formas narrativas em *Inferno Provisório* que configuram a plasticidade da experiência temporal e ressoa no questionamento da arte de narrar. Com efeito, tem ressonância no empenho de demonstrar que a imagem de São Paulo produzida na série ruffatiana possui como princípio estrutural o último círculo do inferno construído pela *Divina Comédia*. Sendo assim, os migrantes que chegam na capital paulista em busca de emprego acabam descendo a um mundo totalmente avesso ao de sua terra de origem. A visão do paraíso, sempre de clima tropical e ameno, vai ser metamorfoseada pelo imaginário do frio e, acima de tudo, da garoa ininterrupta que paira sob o purgatório paulistano. Isso porque São Paulo constitui um espaço habitado por imagens fantasmagóricas e obsoletas de uma industrialização desproporcional e inadequada. Análogo ao inferno dantesco, as personagens de *Inferno Provisório* atingem o submundo de uma formação social precária, mas alinhada ao discurso fundador do progresso. O que se explica pela assertiva de Le Goff (1995) segundo a qual o Purgatório é construído sob a lógica da progressão dos pecados (ascensão na montanha), isto é, quanto mais sufrágios e castigos maior o aligeiramento da pena. Entretanto, notaremos que as personagens da saga ruffatiana vagueiam na cidade/purgatório com a total falta de um ponto de referência e amparo, a saber, a omissão do próprio Estado.

Desta fratura sócio-histórica, resulta que as personagens ao chegarem em São Paulo se deparam com a incerteza e toda a violência, desmedida e fora da ordem temporal, que desconheciam no interior de Minas Gerais. Assim, eles passam a ser habitantes decaídos porque condenados a purgarem seus pecados e erros na provação diária de sobreviver na maior metrópole brasileira. O primeiro a se defrontar com a imagem do purgatório citadino é Carlos, personagem da narrativa “Aquário” que compõe o primeiro volume *Mamma, son tanto Felice* (2005) da série ruffatiana, que está longe de vislumbrar um horizonte para a redenção de sua culpa.

Condenado a viver no universo caótico da metrópole por ter rompido com os laços familiares, a personagem sofre com a rejeição de ser mais um desterrado em São Paulo. Deste modo, ele não consegue firmar vínculos afetivos com qualquer pessoa que seja, nem mesmo com o próprio filho. Quando chega na metrópole paulistana, Carlos tem em Seu Domingos uma pessoa acolhedora por ser ele mesmo um estrangeiro naquele lugar. Contudo, Carlos não faz jus ao sentimento do homem que chegou a querê-lo como genro e termina por abandonar a esposa, filha de Seu Domingos, com o filho ainda recém-nascido. A falta de afetividade da personagem ressoa na seguinte assertiva: "*Evitava amizades, almejava estar sozinho. Nas folgas, pegava o trem e me mandava para São Paulo, andar sem rumo,* [...]" (RUFFATO, 2005, p. 57). Logo, a desolação no mundo faz com que Carlos tente purgar seus pecados em uma peregrinação ininterrupta pelo espaço citadino. A purgação está relacionada às personagens que optaram pela mobilidade ao decidirem abandonar as origens e arriscarem-se pelo mundo.

Se o Beco do Zé Pinto apresenta um odor tão fétido quanto o do Inferno, a cidade grande vai ser configurada em "Jorge Pelado", narrativa do segundo volume *O mundo inimigo* (2005b) da série ruffatiana, como o abismo do esquecimento para onde a personagem homônima segue com o intuito de fugir da polícia. Jorge Pelado é o segundo filho da ex-prostituta Bibica e o que seria mais bondoso, atencioso, bem mandado, um brinco, como repete o narrador incessantemente. Mais conhecido como Jorginho, a personagem é acusada de roubar uma bola de futebol, o que faz a polícia ficar no seu encalço até ele ser embarcado pelo irmão Zunga em um ônibus com destino ao Rio de Janeiro. A narrativa está dividida em duas partes denominadas "Agonia" e "Lamentação", sendo que a primeira expõe o sofrimento de Jorginho que delira com a vinda da polícia, enquanto a outra encena as preocupações de Bibica quanto ao futuro do filho. Temos aqui o emprego do itálico que traz os delírios de Jorginho, como também do negrito que evidencia os diálogos entre as personagens. Além disso, aparecem outras duas letras *cambria* e *calibri* que marcam a conversa de personagens secundárias à narrativa. Desta maneira, o enredo produz certo embaralhamento temporal, que faz o leitor se perder caso não realize uma leitura atenta. Na segunda página, vemos o futuro de Jorginho na cidade grande, único momento em que ele aparece e sonha regressar para a cidade natal:

> Todos os domingos, Jorge Pelado ia para a rodoviária espiar o ônibus de Cataguases. Ensaiava o dia em que compraria uma passagem e, todo lorde, na primeira poltrona, cumprimentaria os conterrâneos. [...] Invejava aquele povo que dali a algumas horas desembarcaria naquela cidade que jamais tornaria a ver, tinha certeza. Então, mão no bolso, caminhava em direção ao cais, vontade de rumar para longe, um lugar onde pudesse deitar e dormir, nunca mais acordar, e a noite rubra dos puteiros dissolvia-se na fumaça do seu cigarro. (RUFFATO, 2005b, p. 92-93).

A cena alcança um efeito atemporal devido à semelhança da condição de Jorginho com os muitos exilados brasileiros que tiveram que permanecer longe do local de origem por se contraporem à Ditadura Militar. Quando os policiais surgem no barraco de Bibica, a reação dela sugere o espanto daqueles que foram presos por terem apenas contravertido os paradigmas políticos da época. Entretanto, o verdadeiro meliante da casa era Zunga que sempre estava envolvido com políticos corruptos, como o doutor Normando, e com a jogatina. Este, por sua vez, constantemente livrava Zunga das garras da polícia, mas não podia fazer o mesmo com Jorginho por ele ter sido acusado de ameaçar os guardas. Bibica tenta defender Jorginho, porém a única escapatória era embarcar para o Rio de Janeiro:

> **Sei não, Bibica, o doutor Normando falou que estão só esperando a poeira assentar pra esfolar o Jorginho. E que a única coisa a fazer nesse caso é... isso aqui ó... Quê isso? Uma passagem. Pro Rio. O doutor Normando falou que lá o Jorginho vai ter chance de arrumar uma colocação, virar gente... E, com juízo, até volta um dia pra cá, de carro e tudo. Pelo menos, tem mais futuro do que empacar aqui, com a polícia no calcanhar dele**. (RUFFATO, 2005b, p. 96).

Apesar de a metrópole ser filiada a um lugar de prosperidade, observamos que, na próxima sessão da narrativa, Bibica vai desconstruindo aos poucos este imaginário pela falta de expectativas em rever o filho. O grande esforço de Bibica em rememorar a feição de Jorginho sintetiza a ideia de que ele caiu no fosso profundo do esquecimento. Tomada pelo sentimento materno, a personagem lastima a decisão de deixar Jorginho ir embora, mostrando o lado obsoleto da cidade que exauriu o filho: “[...] e agora?, lá longe, sozinho, convivendo com tudo quanto é ruindade, sabe lá, não quero pensar nisso, nem vivo pode estar, ah!, [...]”

(RUFFATO, 2005b, p. 101). Bibica recorda o nascimento de Jorginho e outros acontecimentos relacionados a ele, como o dia em que Sá-Ana sugeriu o nome do filho por saber que teria o espírito audacioso de São Jorge: "[...] o santo guerreiro, porque essa vai ser a sina do meu afilhado, lutar contra os dragões do mundo, Bibica, [...]" (RUFFATO, 2005b, p. 104). Entretanto, Jorge Pelado não venceu o maior dragão de todos: as contingências da finitude temporal a que estão sujeitos os que vão morar na cidade grande. Assim, impossibilitada pelo tempo de rememorar a imagem do filho, Bibica chega ao final da narrativa com o delírio do encontro com Jorginho:

> *Zunga?, as coisas viraram fumaça, minha cabeça ficou oca, que coisa!, não lembro de mais nada direito,* **Aquele do retrato, lembra?, o do cavalo branco, vistoso, lembra?**, [...] diz-que é assim, unha-e-carne, com os anjos lá de cima, e que mora num castelo enorme no sertão do mundo, mas, se chega gente, ih!, desanda, ele some, porque não tem tempo pra ficar jogando conversa fora com os outros não, tem muito dragão espalhado por esse mundão de deus, gente, é muito serviço, ó, ouviu, êta ferro!, é ele!,meu filho!, ê menino do cu riscado! (RUFFATO, 2005b, p. 106).

O narrador heterodiegético cede a própria voz para que Bibica termine a narrativa, cuja referência à antiga dicotomia sertão e litoral torna-se vazia de sentido ao equiparar ambos os conceitos. A tradição literária brasileira, desde o Visconde de Taunay (MARETTI, 2006), até a ficção da língua heteróclita do sertanejo feita por João Guimarães Rosa (HANSEN, 2000), propôs a figura do sertão como um espaço ignoto onde habitava o desconhecido, o diabo[50]. No mundo pós-moderno, porém, o sertão está presente em todas as temporalidades que constituem a metrópole, cujos demônios assombram os indivíduos dia-a-dia. Quem também vive atormentado por demônios de toda sorte é Zito Pereira, protagonista da narrativa "A danação" situada no segundo volume de *Inferno Provisório*. A trama está dividida por duas temporalidades distintas na vida da personagem: quando ele chega em São Paulo e os fatos decorrentes do retorno à cidade natal, Cataguases. Na primeira, o narrador retoma o romance com Gracinha e o sofrimento em estar no desconhecido,

[50] Sobre o conceito de sertão conferir: AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 1995.

enquanto, na segunda, temos a vida ao lado de Hilda e os cinco filhos, Márcio, Zilda, Marilene, Sofia e Antônia, como também os embates com o chefe Ezequias, até o enclausaramento na prisão. A narrativa tem início com a projeção infernal de São Paulo:

> Frio. Como em Diadema. ***Mineiro, ô mineiro, acorda!*** Frio. Zito Pereira revirou na cama, tentando puxar a coberta. *Hilda?* Um feixe de luz, raptado da rua por um pequeno buraco gradeado no alto da parede, quebrava a escuridão da cela. **Aqui, no inverno, é essa geladeira**, disse o pernambucano, que dividia com ele o quartinho numa pensão na Rua Silva Bueno, no Ipiranga. **Vai se acostumando, Mineiro**. Levantou-se. Tremendo, entrou na fila do banheiro. (RUFFATO, 2005b, p. 135).

Para Zito Pereira, São Paulo representa a indigência nunca dantes experimentada em Cataguases, já que o seu próprio nome foi substituído pelo que ele significa na cidade, mais um estranho. Compartilhando o quarto de uma pensão que mais parece o cortiço do Beco do Zé Pinto, a personagem sofre com o baixo grau de temperatura, que vai ser enfatizado junto com a imagem do desconhecimento do lugar. A cidade constitui o espaço para onde todos os desabrigados/migrantes do país se encaminham à procura de melhores condições de trabalho. Para encontrar refúgio em meio ao anonimato, a estratégia de Zito Pereira consiste em errar pela cidade no objetivo de fazê-la familiar a seus olhos. Na prisão, a personagem relembra a infância vivida na Serra da Onça e os sonhos que foram dissipados no momento em que decidiu atirar-se “à vala comum” para onde todos iam, São Paulo. A metrópole simboliza a própria sentença de morte que todos assinam de modo conivente quando decidem abandonar o local de origem. Cada vez mais, o caminho para o Inferno se afunila até a chegada ao encarceramento da personagem, que constitui o presente narrativo questionado por ele: “Como havia descido a tanto?” (RUFFATO, 2005b, p. 136).

No estudo de Alfredo Bosi (1977) a respeito da *Divina Comédia*, sabemos que o inferno se projeta como um funil que tem princípio com os círculos dos pecados menos graves, e, portanto, mais quentes, até chegar ao poço de gelo onde se encontra a traição. Se, nas palavras do crítico, a poética do inferno em Dante constitui a visão de uma viagem e não uma doutrina religiosa, decifamos o percurso

impetrado pelas personagens de *Inferno Provisório* a caminho de São Paulo como um plano temporal a que todas devem passar a fim de purgarem seus pecados. Temos aqui estabelecido o dispositivo vertical que une épocas distintas mediante o diálogo que a literatura de Luiz Ruffato mantém com a tradição. Na metrópole, o total apagamento experimentado pelo sujeito resulta na necessidade de retornar à terra natal para conseguir resgatar a história perdida, mesmo que, muitas vezes, isso não seja possível fisicamente. Cabe aqui a relação com a lei do contrapasso que, sublinhada por Bosi (1977), ocorre quanto à punição do trovador provençal Bertrand de Born, cuja equivalência entre a culpa e o castigo, por causar a discórdia de pais e filhos, projeta a condenação como exasperante ou contrária[51]. Daí nossa ideia de que as personagens que saem de Minas Gerais, em busca de melhores condições de subsistência, estão condenadas à punição eterna de ficarem presas na metrópole paulistana. A ida para a metrópole passa a significar uma verdadeira traição à terra natal e todo o sentido nela embutido, a saber, a consanguinidade dos laços, a vida cultural e a história.

Nem que seja pelas vias da memória como Zito Pereira que não esquece os laços criados em São Paulo com a personagem Gracinha, seu amor platônico e inesquecível. Cearense e branca, Gracinha passa a ser a figura principal na vida levada por Zito Pereira na metrópole paulista na medida em que juntos percorriam a cidade e se surpreendiam com as novas descobertas. Gracinha constitui o único vínculo de Zito Pereira com São Paulo, pois lhe fazia esquecer a solidão e dava para si uma identidade naquele plano temporal inaudito: “Olhos tímidos, **Meu preto, cabra bom, homem que nem tu não tem, Deus fez a receita, jogou fora**.” (RUFFATO, 2005b, p. 137). Em uma briga sem motivo concreto, Gracinha abandona a personagem que volta a sentir o vazio de outrora e decide retornar para a cidade natal: “Mineiro. Nem nome tinha. Mineiro. Na firma em Diadema, na pensão do Ipiranga. E nem isso, quando percorria, anônimo, a cidade. Gracinha sumiu sem rastro. Seus fins de semana passaram a ser lembranças.” (RUFFATO, 2005b, p. 139). Em Cataguases, Zito Pereira se casa com Hilda, tem filhos e arruma um emprego na Manufatora. Contudo, seus dias de paz ao lado da esposa se tornam

[51] Bosi (1977) faz alusão ao canto XXVIII que, além das figuras de Maomé e do frade Dolcino, traz a imagem do poeta provençal Bertrand de Born condenado a carregar pela mão sua cabeça decepada e falante. O poeta explica a Dante que sua sentença foi devida à transgressão de separar pais e filhos. Vejamos os versos (124-126) correspondentes à situação poética: “De si fazia pra si mesmo lucerna,/ e eram dois em um, e um em dois:/ só pode isso explicar quem nos governa.” (ALIGHIERI, 2009, p. 211).

um verdadeiro inferno quando ele é demitido da empresa pelo encarregado Ezequias. Nesse momento, Zito Pereira chega a lastimar nostalgicamente o futuro que teria se houvesse permanecido em São Paulo ao lado de Gracinha.

Ao ser um contraventor do sistema implantado pela fábrica, Zito Pereira tem um relacionamento hostil com o chefe, que subestima a identidade da personagem: “Porque vivia metendo o pau, para quem quisesse ouvir, nos salários que a fábrica pagava? Aquilo era uma indecência mesmo, uma exploração! Por conta daquela miséria, desapaixonou-se.” (RUFFATO, 2005b, p. 141). Quanto a essa relação com o mundo do trabalho, Zygmunt Bauman (2007, p. 9) delineia como a exposição do homem ao mercado apenas promove a divisão e luta por bens e uma posição social. Tal atitude afasta qualquer possibilidade de colaboração e trabalho em equipe ao criar “[...] estratagemas temporários que precisam ser suspensos ou concluídos no momento em que se esgotarem seus benefícios.” (BAUMAN, 2007, p. 9). Diante da provisoriedade referente ao mundo do trabalho, Zito Pereira resolve fazer uma emboscada para o chefe Ezequias que havia chegado no bar do Danubio para jogar uma partida de sinuca. Ameaçado, Ezequias corre com a bicicleta enquanto o outro devaneia entre a lembrança de Gracinha e as consequências de seu ato homicida:

> **Casar?** Gracinha riu. **Não vou casar nunca! Estou bem assim. Então você não gosta de mim...** Fez-se um círculo à sua volta, **É gente, o Ezequias ficou doido, vocês me conhecem, imaginem se eu ia matar alguém! A bicicleta nem esfolou, pode ver, ó. Se tiver quebrado alguma coisa, eu pago. É só mandar na garagem do Ulisses, ele me conhece... É aquele ali,** apontou Ezequias. (RUFFATO, 2005b, 143).

Nesta cena, temos configurado o passado e o futuro incerto de Zito Pereira em um único presente narrativo que faz da rememoração uma estratégia para dissipar o trauma vivido naquele instante. A narrativa termina com a personagem ainda delirando em frente a esposa Hilda sobre as temporalidades que assombram sua existência, cuja indagação final se direciona à antiga namorada, Gracinha: “*você vai me esquecer*” (RUFFATO, 2005b, p. 144). O maldito inferno do esquecimento assola não só aqueles que foram para São Paulo, mas também os que tiveram familiares que seguiram tal rumo. Em “Haveres”, narrativa que compõe o volume

Vista parcial da noite (2011a) da série produzida por Luiz Ruffato, percorremos a vida de dona Juventina que reside apenas com um cachorro chamado Barão. Vez ou outra, Mirtes, personagem da narrativa “O ataque” desta mesma obra, é quem acolhe a vizinha já idosa nos seus momentos de enfermidade. A existência degradante de dona Juventina reflete o abandono a que foi legada pelos filhos que partiram em busca de melhores oportunidades de trabalho na metrópole paulistana.

Certo dia, a personagem sofre um assalto no qual um rapazinho leva seus “haveres”, a saber, um trocado da aposentadoria, o rádio de pilha, o despertador e um cordão de ouro. Dona Juventina inicia o processo de rememorar a sua vida, de modo a retomar os principais fatos que aconteceram com os filhos e o ex-marido. Verônica e Cassiana, quando jovens, trabalhavam respectivamente nas tecelagens Industrial e Irmãos Prata. Pela manhã, todos brigavam, xingavam e reclamavam do café matutino sempre miserável, menos o marido Milton que mais vivia em São Paulo do que na própria casa. Renatim, não ficamos sabendo bem o que aconteceu com ele, pois vemos apenas o narrador insinuar um destino trágico para o menino. Já o Cléber acabou se casando com Quitéria e indo morar em São Paulo, seguindo os passos da irmã Verônica. Traída pelo marido, dona Juventina tem uma vida solitária e, por acaso, resolve fazer uma visita aos filhos em São Paulo e rever os netos. Entretanto, a recepção de sua chegada não foi nada agradável, já que, de um lado, o clima estava frio, e, de outro, Quitéria a interpelou questionando a data de seu retorno. Abandonada ficou, portanto, na casa do filho mesmo tendo a presença dos netos:

> As horas revezavam-se no rosário, encantonada, e, ouvindo, noite-entrada, barulho do filho estacionando, desescalava as escadas, ansiosa, mas mal trocavam cumprimentos, ele, cansado, saía cedo para o serviço, a cara-amarrada da neta, a guerrilheira indiferença do neto, nem pedem a bença, meu deus!, a Quitéria lembrando a toda hora o estorvo, perguntou se a filha morava distante, respondeu que sim, mas que amanhã telefonavam para ela, visitavam-na todos, Ah, não!, eu não vou!, resmungou a Michele, Nem eu!, acompanhou o Miltim, Também não posso, Cléber, o pessoal vai pintar o salão e, se ninguém fiscaliza... (RUFFATO, 2011a, p. 151-152).

A desintegração familiar vivida pelas personagens sugere, mais uma vez, a traição à terra natal, Minas Gerais. A tentativa de dona Juventina em mudar de ares

termina sendo um desastre devido às intempéries que a cidade de São Paulo causa na temporalidade dos seus compartes. Vivendo um legítimo inferno, a personagem se sente mais abandonada do que nunca ao se defrontar com os afazeres que circundavam o filho e faziam dos netos pessoas distantes de qualquer possibilidade de comunicação. A outra filha, Verônica, também dava pouca importância à presença da mãe, que decide ir embora por não suportar mais tanta indiferença. Desta maneira, a narrativa volta ao ponto de partida em que dona Juventina surge deitada na cama rememorando os acontecimentos de outrora e, principalmente, da única filha que se preocupava com ela, a Cassiana. O fim do enredo apresenta Cassiana desejando, da cidade de Nova Iorque, um feliz ano novo para a mãe. São Paulo se mostra assim como a cidade que seduz os indivíduos para tragá-los no seu sistema de funcionamento demoníaco e fora de qualquer ordem. É para a maior metrópole brasileira que dona Juventina perde os filhos e o marido, condenados para sempre a pagarem a culpa pelo itinerário escolhido.

O procedimento de construir um imaginário infernal que se inscreve na cidade de São Paulo permite ao leitor compartilhar de experiências temporais que o façam refigurar no ato de leitura o próprio sentido do tempo citadino no mundo social. O inferno também recai sobre a vida da personagem Ana Elisa presente na narrativa "Sem remédio" que integra o último volume de *Inferno Provisório*[52]. A experiência do tempo nesta narrativa condiz com o tempo cronológico na medida em que ficamos sabendo das diversas tentativas feitas pela personagem para salvar o casamento. Entretanto, uma perspectiva atemporal surge, a contrapelo, a fim de fazer com que a personagem aceite a condição de mulher traída e consiga seguir a vida. Tal prisma se constrói pela eternidade divina, na qual Ana Elisa passa a pertencer quando se converte à religião evangélica, em contraponto ao tempo caótico e infernal que circunda a imagem da maior metrópole brasileira. Desta forma, a narrativa começa *in media res* mostrando uma cena em que a personagem está na Igreja após aceitar a nova crença religiosa: "Até perder-se. [...] Os olhos, esses viam, desentendendo, porém. E o que capturavam as orelhas eram babéis bíblicas de vigílias noturnas da Igreja Universal, ***Satanás quer a nossa alma, irmãos! Lutemos com todas as***" (RUFFATO, 2011b, p. 23). Sem um ponto final para marcar o término do discurso

[52] Já conhecida pelos leitores, Ana Elisa é irmã das personagens Gildo e Gilmar que fazem parte das narrativas "Amigos" e "A demolição" do segundo volume *O mundo inimigo* (2005b), da pentalogia feita por Luiz Ruffato.

proferido pelo provável pastor, fica-nos a ideia de como as palavras sagradas se consolidaram na subjetividade da personagem.

Em seguida, vemos o primeiro dia em que Ana Elisa, após o casamento, experimenta o vazio de morar sozinha e em lugar estranho: “Tremia, confins desconhecidos, vizinhança de parcas palavras muitas desconfianças, sozinha na labuta da casa, o homem, cedo desperto, largava tarde o trabalho, estragando-se, pensava então, em motores e preocupações [...]” (RUFFATO, 2011b, p. 24). Mais uma vez podemos relacionar com a situação dantesca quando vemos que a cidade grande aparece na narrativa como causadora da discórdia familiar em virtude do seu poder de manter as pessoas cada vez mais distantes umas das outras. Revezando entre presente e passado, a narrativa apresenta o momento em que a personagem chega de Minas Gerais para morar na cidade de São Paulo acompanhada pelos irmãos Gildo e Gilmar. Só que infeliz por morar de favor, logo procura acompanhar a amiga em um pê-efe, ocasião em que se encontra pela primeira vez com o futuro marido Rubens, mais conhecido como Nenê. Entretanto, a vida ao lado do esposo sempre foi um inferno para a personagem que sofreu com os males de duas gravidezes consecutivas. O tempo não perdoou a mente e o corpo de Ana Elisa que se viu gorda e desinteressante para o esposo:

> Da gravidez da Jô sobraram oito quilos, da do Alan, nove. Quando, sete anos mais, surpreendeu-a a rapa-do-tacho – uma bobeada na cartela de pílulas, passou pela cabeça tirar, às vezes pensa se não teria, deus que me perdoe, sido melhor, tanta desavença! – envergava arroba-e-meia acima da época do casamento. Nenê, descobriu, andava com deus-e-o mundo, soube assim, acaso, um dia aporta fora de hora, à pergunta aconteceu alguma coisa responde ríspido, esquivando-se, atacativo. E os atrasos rotinizaram-se, discussões por nadas, explosivo, intolerante, malcriado, enfezado, macambúzio. (RUFFATO, 2011b, p. 26).

Lugar de todos os pecados, a cidade grande apresenta para Nenê as tentações da luxúria, das quais não consegue escapar e que a cada dia fazem piorar seu casamento com Ana Elisa. O marido até se arrepende das traições e da vida boêmia que levava longe do matrimônio, chegando até mesmo a fazer passeios inusitados com os filhos para tentar agradar a personagem. Contudo, as experiências de perdição o perseguem e ele retorna ao círculo vicioso, enquanto

Ana Elisa tenta esconder a safadeza do marido para os filhos. As brigas persistem e a personagem coloca o marido contra a parede: “Você não tem vergonha não? Não vê que está me matando? Desgraçado! Com quem você está saindo agora, heim? Filho-da-mãe! Chega em casa a uma hora dessas fedendo perfume... a cachaça...” (RUFFATO, 2011b, p. 28). Tomada pela mágoa e o rancor, Ana Elisa também cai no pecado da indiferença que espreita a vida daqueles que moram na cidade grande. Só que tal sentimento não dura muito tempo e ela procura resgatar o casamento. Para tanto, o recurso ao ginecologista faz com que ela desabafe suas dores, como também descubra novas formas de reconquistar a atenção do marido. Todavia, o marido não abandona os velhos hábitos da vadiagem: “[...] Nenê arruma amantes, sangra o salário em presentes e motéis e restaurantes e bares, ***Você viu o que você virou, Ana? Não foi com essa mulher que eu ca***” (RUFFATO, 2011b, p. 31).

Todas as estratégias empreendidas pela personagem para fazer com que o marido voltasse a se interessar por ela são frustradas. Os problemas com os filhos na cidade grande apenas aumentam e a personagem, por acaso do destino como ela deseja pensar, esbarra em um panfleto distribuído pela Igreja Universal. Ana Elisa se converte à religião com a finalidade de aceitar o desrespeito do marido, mas não consegue se desvencilhar de um casamento infeliz. Ao compartilhar a palavra sagrada, Ana Elisa encontra o caminho para se afastar de todos os problemas em um plano atemporal. O enredo tem fim com a personagem sendo trazida de ambulância para casa após se sentir mal na rua, o que leva a filha mais velha a questionar sobre uma roupa na sacola: “À noite, Jô repassou os fatos, intrigada, **Mas mãe, por que a sacola tinha uma muda de roupa limpa?** Ela, mirando o teto, **Queria ver se achava alguém pra consertar, minha filha... Alguém que pudesse consertar...**” (RUFFATO, 2011b, p. 35). Apesar de contraditória, a ideia de arrumar uma roupa estragada perpassa o universo vivido por todas as personagens de *Inferno Provisório* que têm suas vidas atravessadas por diversas temporalidades após a ida para a metrópole paulista.

A cidade de São Paulo também será verticalizada por um imaginário do inferno na narrativa “Outra fábula”, integrante do último volume *Domingos sem Deus* (2011b) da pentalogia de Luiz Ruffato. Nela, a personagem Luís Augusto, conhecido na infância pelo apelido Guto, sai do interior mineiro, Cataguases, para desbravar a metrópole a fim de realizar o desejo paterno de ter um filho estudado e que tivesse

conquistado melhores oportunidades na cidade grande. Entretanto, a ideia utópica de Raul, pai da personagem, em relação à cidade de São Paulo é tensionada pela realidade chocante com a qual o filho se depara. Em sua chegada, Guto tem diante de si a imagem fantasmagórica da cidade:

> Acordou, sobressaltado, o sol minguando por detrás dos telhados dos casarões decadentes. Lá, embaixo, divisou, à janela, o frenético ir e vir das gentes disputando espaço com cavaletes de mercadorias dos vendedores-ambulantes e com o tumulto de buzinas e motores dos automóveis neurastênicos, a fumaça dos canos-de-descarga asfixiando a tarde. Sentiu medo. (RUFFATO, 2011b, p. 79).

Ida sem volta, como diz o narrador, a viagem para São Paulo causa estranhamento na personagem que vislumbra a cidade como um espaço perdido em um tempo obsoleto. Neste, por sua vez, o sujeito encontra a perdição para sua alma presa aos desencontros e à multiplicidade ininterrupta que ressalta do ambiente citadino. Uma verdadeira convulsão infernal marcada pela desordem que acarreta no homem contemporâneo contradições frequentes com o mundo circundante. Para pagar os pecados de sua descendência, como afirma Guto, a vida que leva em São Paulo passa por várias adversidades que fazem dele mais um ente a penitenciar suas agruras. As punições pelas quais ele atravessa estão relacionadas ao casamento malsucedido, à separação com os filhos, à vulnerabilidade no mercado de trabalho e, principalmente, a não identificação com sua genealogia. Da mesma forma que outras personagens de *Inferno Provisório*, Guto sente à flor da pele o significado máximo da indigência no momento em que a cidade grande faz dele apenas mais um indivíduo condenado a experimentar o inferno em vida.

CAPÍTULO IV
TEMPO E IDENTIDADE

4.1 O homem: uma máquina no tempo

> *Homens de ferro, sim, / Aqueles cujas juntas a ferrugem já devora.* (RUFFATO, 2002, p. 31).

Desde os primórdios da civilização, o homem ocidental apresenta uma natureza paradoxal pelo fato de ter comportamentos que remetem à primitividade animal. Aquiles, personagem da epopeia homérica *Ilíada* (≅VIII a.C.), demonstra bem o que a falta de controle sobre as emoções pode fazer com a humanidade. Ao contrário dele em *Odisseia* (≅VIII a.C.), Ulisses se configura como o sujeito que alcança certo nível de racionalidade ao vencer os mitos construídos na Antiguidade. Com o advento da industrialização, o caráter ambíguo do homem recebe uma acepção tripartida: razão, sentimento e artificialidade. Um exemplo disso está na representação do Homem de Lata, que acredita não ter coração, feita pelo norte-americano Lyman Frank Baum em *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) com o objetivo de significar a nova faceta do trabalho nos cenários urbanos dos primórdios da industrialização. A imagem trazida nos versos de Luiz Ruffato, epigrafados acima, sugere em que medida o homem contemporâneo ainda não conseguiu se libertar daquelas mesmas engrenagens que aprisionavam Charlie Chaplin no filme *Tempos Modernos* (1936). Agora, entretanto, ao invés de ser engolido pelas máquinas, o homem passa a ser uma extensão delas, ele mesmo uma peça indispensável.

Como evidencia Ruffato, além de os meios de produção exigirem que o ser humano seja cada vez mais forte, quase de ferro, ainda o carcomem até o seu total enferrujamento. De acordo com Gilles Lipovetsky (2005), a sociedade pós-industrial consegue arregimentar os indivíduos por um processo de sedução que busca personalizar objetos/discursos para a conquista de público. Assim, substitui-se a coerção social pela possibilidade de livre escolha que faz os sujeitos acreditarem

que haja um respeito por sua individualidade. O teórico considera que, por meio de uma avalanche de informações, os burocratas do saber e do poder fazem com que o indivíduo se torne cada vez mais adaptável ao ambiente no qual vive. Seria uma forma-sujeito que tem indiferença por tudo, a nada se apega e tem opiniões suscetíveis de variações rápidas, o que lhe faz atingir o grau necessário de socialização e vulnerabilidade. O sistema produz o isolamento que, quando alcançado pelo sujeito, torna-se insuportável: "[...] o indivíduo quer ser só, sempre e cada vez mais só, ao mesmo tempo em que não suporta a si mesmo estando só." (LIPOVETSKY, 2005, p. 30).

Percebemos o quanto o homem passa a ser entendido como uma máquina que deve ser controlada ao mesmo tempo em que produz diversos níveis de violência contra sua própria identidade, ou mesmo corpo, ao buscar a individuação social, vencendo assim as barreiras do tempo. Quanto a isso, Luiz Ruffato consegue sistematizar em *Inferno Provisório* um conjunto de narrativas que mostram essa nova característica do homem contemporâneo, a saber, o devir-máquina. Dentre elas, selecionamos as tramas de "Inimigos no quintal", "A homenagem", "Aquele natal inesquecível", bem como "Cicatrizes (uma história de futebol)", presentes no terceiro volume intitulado *Vista parcial da noite* (2011a), que integram a pentalogia ruffatiana. A escolha se justifica pelo fato de que as personagens destas narrativas têm uma trajetória existencial marcada pela substituição de sua temporalidade por mecanismos artificiais que aniquilam a experiência a favor do social. Os versos de Ferreira Gullar, posicionados no início da obra de Luiz Ruffato, encenam a condição do homem que experimenta a precariedade para garantir sua subsistência em um tempo que o faz apodrecer à medida que floresce[53].

Sem ao menos compreender o motivo, a personagem Simão de "Inimigos no quintal" foi convocada para, ainda jovem, ser pracinha ao fim da Segunda Guerra Mundial. Por tal motivo, sofre na velhice as consequências de uma experiência militar que foi levado a praticar sem saber como seriam as intempéries de uma guerra. Uma trama bastante curta, mas muito complexa devido à multiplicidade de tempos a que o narrador heterodiegético recorre para dar vasão aos pensamentos

[53] O poema de Ferreira Gullar se chama "Neste leito de ausência", sendo citado por Luiz Ruffato apenas o seguinte trecho: "Sobre o leito de sal, sou luz e gesso:/ duplo espelho – o precário no precário./ Flore um lado de mim? Do outro, ao contrário, de silêncio em silêncio me apodreço.".

da personagem Simão, que também assume a voz narrativa em tempos distintos. Neste jogo narrativo, o que ganha destaque é a polifonia temporal que traz seis momentos na vida de Simão: 1- o presente, que se refere à velhice da personagem em seus delírios (*times new roman*); 2- o passado na guerra (*times new roman*), que também constitui o presente do narrador heterodiegético; 3- o passado como discurso oficial sobre o confronto (negrito); 4- o passado mais que distante, que trata da infância de Simão e o assombro com as notícias sobre a batalha na Europa (*cambria*); 5- as ocorrências registradas no presente da guerra (*calibri*); 6- o tempo da agonia exposto pelo diálogo da personagem com o tenente e, ainda, o do discurso epistolar dirigido a sua família (itálico). Além disso, há uma voz sem identificação (aparentemente da morte personificada na figura materna) que chama pelo nome da personagem, como também a enunciação dos enfermeiros que parecem medicar Simão em um lar de repouso.

"Inimigos no quintal" projeta-se como um verdadeiro fio de Ariadne que, em vez de seguir um percurso, acaba se embaraçando cada vez mais, de modo a fazer com que o público tenha bastante discernimento e atenção na leitura. Se todo o tempo presente da narrativa tem alicerce na suposta invasão ao quintal, o que seria fruto dos delírios de Simão sobre a guerra, ainda mais se levarmos em conta que ele chega a pegar uma espingarda, ao final o narrador heterodiegético desconstrói a ideia de loucura trazendo a imagem de três jovens que sobem um muro: "Três calções sujos, pernas finas, costelas à mostra escalam o muro, apavorados, num rastro de mangas-ubá, pintadinhas de preto, tão maduras." (RUFFATO, 2011a, p. 18). O combate que se apresenta no fechamento da narrativa diz respeito àquele travado por muitos brasileiros, a saber, a própria fome.

Além de participar de uma guerra da qual era totalmente indiferente até a hora do seu recrutamento, Simão agora luta contra a própria finitude que faz dele um sujeito que carrega "uma mina" camuflada no peito. A batalha da qual a personagem participa trata-se da que aconteceu na região dos Apeninos, em Bolonha, mais conhecida como Monte Castelo, com a finalidade de recuperar o território italiano tomado pelos alemães no fim da Segunda Guerra Mundial. Sabemos disso em virtude das referências feitas pela personagem sobre a situação em que os soldados brasileiros, parte descendentes de italianos que migraram para nosso país, tiveram de enfrentar com baixas temperaturas e precárias condições do terreno

desconhecido. Quando fica sabendo das notícias sobre a guerra, Simão, ainda jovem, é acalentado pela mãe que desacreditava que algo em um país tão distante pudesse interferir na vida de um povo que nem ao menos sabia a razão pela qual se estaria lutando. Entretanto, vemos fortes imagens do confronto disseminadas por toda a narrativa:

> Estendido na poeira, metralhadora aninhada no peito a observar o lavor das nuvens, a circunavegação dos urubus, espreita. Uma ruína. Isso!: uma ruína. Escombros, apenas escombros. [...] À frente, o inimigo passei sua arrogância, três loiríssimos alemãezinhos, rostos machucados de espinhas, pode sentir o ofego deles, dava pena, tão novos, mas, estamos ao vento, e, no cinto, busca a granada. Analfabetos de couro, os pés rebentam-se em bolhas, como cogumelos. Queriam que prosseguisse e prosseguira: ancorara no inferno. *Isso aqui é que é o inferno, tenente. O inferno é bem isso aqui.* (RUFFATO, 20011a, p. 16-17).

Transformado em uma máquina de guerra Simão lastima a morte vindoura dos inimigos, mas precisa aproveitar o fato de que o vento está a seu favor, ou mesmo porque esteja sujeito às contingências da morte para disparar a granada contra os jovens alemães. Trata-se de um momento de estratégia de combate que ao mesmo tempo mostra a fragilidade dos soldados que estavam despreparados para aquela situação. Pés cravejados de bolhas a ponto de serem metaforizados como “analfabetos de couro” pelo narrador Simão que assume a posição homodiegética. Basta que a frente de luta prossiga na derrocada do inimigo para que a personagem visualize a imagem do inferno como a elaboração simbólica do trauma. Assim vemos Simão construir aos olhos do leitor o inenarrável, a saber, a impossibilidade de assimilar o choque em relação à guerra. Ao trazer o sentimento de trauma pela participação na guerra, outros vão sendo desvelados: a doença da mãe, o falecimento do pai, como também o medo de morrer. Quanto a isso, Jeanne Marie Gagnebin (2006) evidencia que o trauma consiste na ferida que dilacera a alma, ou o corpo, em decorrência de fatos violentos, recalcados ou não, que apresenta certa dificuldade em serem narrados:

> Ao que parece, as feridas dos sobreviventes continuam abertas, não podem ser curadas nem por encantações nem por narrativas. A ferida não cicatriza e o viajante, quando, por sorte, consegue voltar para algo como uma "pátria", não encontra palavras para narrar nem ouvintes dispostos a escutá-lo. (2006, p. 110).

Essa consideração sugere como o sentimento de trauma carrega em si uma temporalidade que priva a memória do poder narrativo. A aporia temporal vivida pela personagem Simão diz respeito àquela sofrida por muitos brasileiros que tiveram seus traumas silenciados pelas garras do esquecimento, tal qual os que lutaram contra a Ditadura Militar, entre a impossibilidade de dizer e o caráter corpóreo deste sentimento. O tempo do trauma só será vivido pela coletividade por meio da construção de uma memória pela qual seja simbolizado o que há de mais individual no acontecimento traumático, o corpóreo e a fragmentação do dizer. A todo o instante, deparamo-nos com a assertiva de Simão: "Não passará desta noite." Morrer significa apagar de uma vez por todas as marcas indeléveis feitas pela guerra, deixando-as à mercê do tempo. Somente a narração consegue sobreviver ao anonimato do tempo, mas a personagem de "Inimigos no quintal" apenas sente em suas lembranças os efeitos daquilo que não se pode apagar da memória porque faz parte do seu próprio corpo, uma máquina de guerra. Na voz do louco oficializa-se a verdadeira condição temporal do sujeito que luta em uma guerra:

> Às vezes, silêncio. Num canto, embestado, desfiava o dia calado, alheio, sorumbático. Melancólico. Outras, espasmos: as palavras nasciam aos borbotões, ânsias, histéricas, convulsivas. ([...] Na guerra, é assim, a morte: um silêncio brusco. Os gritos, estalos, explosões súbito desaparecem e boiamos num mar infindo. E são tantos, os mortos, que, após cada bombardeio, passamos as mãos pelo corpo para nos certificarmos de que não, não há nenhum buraco por onde se nos esteja escapando, sorrateira, a vida.) (RUFFATO, 2011a, p. 17)[54].

Além da dor física, o que ficou em Simão foram as cicatrizes que a memória não conseguiu esquecer, fazendo com que ele ingresse em um plano temporal indefinido. É o que elucida Sérgio Paulo Rouanet (2003) quando mobiliza o conceito de "homem-máquina" para discorrer sobre os efeitos da ciência e da tecnologia no

[54] O trecho possui uma tipologia diferente do restante da narrativa, a saber, a fonte *calibri*.

corpo, que fazem com que a natureza e o espírito sejam transformados por mecanismos implantados, ou medicamentos prescritos, para melhorar as habilidades humanas. Mesmo defendendo a ideia de que o homem é uma máquina programada para o exercício da liberdade, Rouanet elenca: “Assim como toda máquina que se preza passa por um rigoroso controle de qualidade, está próximo o dia em que todos os corpos humanos passarão por uma inspeção severa, desde o nascimento.” (2003, p. 54). Esse conjunto de ideias pode ser relacionado com as experiências vividas por Simão durante e após a guerra, momento em que já está na sua velhice. As explosões se mesclam com o próprio corpo/alma que pode desaparecer a qualquer momento. Assim, ele alcança um nível de realidade mais empírico, pois necessita apalpar a si mesmo para ter a certeza de que não havia morrido. Os delírios desse sujeito-máquina precisam ser controlados com a medicação dada no asilo, a fim de que ele não perca a consciência legítima do tempo, ou seja, não fuja à marcha dos relógios.

Nas demais narrativas da série *Inferno Provisório*, observamos outros mecanismos de controle do sujeito em virtude da necessidade de fazer com que ele funcione sempre a favor do sistema social. Em “A homenagem”, narrativa ainda situada no terceiro volume da série ruffatiana, percebemos o quanto a personagem Teresinha está programada como uma máquina voltada para o tempo do espetáculo. Filha de dona Fátima e Zé Bundinha, a personagem parece ter uma perspectiva narcísica sobre a vida, já que precisa ser o centro da atenção de todos. Justamente com base nos caprichos de Teresinha que o narrador retoma a vida pregressa da personagem até o momento em que ela decide participar de uma festa carnavalesca que homenagearia as rainhas do carnaval na cidade de Cataguases. Mesmo sua mãe não querendo ir ao evento, Teresinha precisa da presença dela para ingressar no baile. Assim, persuade Fátima para que vá receber o título de prestígio no mais importante local elitista da cidade, o Clube do Remo. Antes, porém, muitas personagens são trazidas de outras narrativas pelo efeito de *hiperlink* para integrar o cenário comemorativo do aniversário de Teresinha no Beco do Zé Pinto[55]:

[55] Além disso, o narrador heterodiegético trabalha com seis planos temporais, a saber: da narrativa e do passado próximo de dona Fátima (*times new roman*), do presente das personagens (negrito), das

> Opiniúda, Teresinha emaranhava-se em caprichos, apoiada nos panos-quentes da dona Fátima, afrontando o Zé Bundinha antiguista. Meses antes sonhara uma festa-debutante no Clube Social, vestido cetim branco rodado estrelado de lantejoulas aperoladas decote-princesa, luvas e tiara, salto alto e bolsinha-de-mão, esbaforida no aguardo da valsa, neve de pétalas de rosas pálidas, cascata de champanha, retrato corpo-inteiro n'*O Cataguases, Queria tanto*... (RUFFATO, 2011a, p. 21).

A descrição feita pelo narrador reforça os qualitativos esnobes de Teresinha que sempre sonha ter a vida de riqueza das elites de Cataguases. Além de participar da alta sociedade, a personagem também deseja ter sua imagem divulgada na mídia local, o que mostra a sua subjetividade marcada pelo tempo do espetáculo. Para E. Ann Kaplan (1993), que estuda a pós-modernidade comercial exemplificada pela rede MTV, a televisão constitui uma materialidade na qual o entretenimento funciona como ideologia, transformando o espetáculo em uma forma de mercadoria. Tal relação de poder é utilizada pela personagem Teresinha na tentativa de ser reconhecida pela sociedade da qual faz parte, mas que não a aceita por sua pobreza. Uma espécie de imagem que ela pretende reproduzir de modo seriado, para usarmos a expressão de Walter Benjamin (1994), a fim de conseguir *status quo*, mesmo que seja entre os moradores do Beco do Zé Pinto. Teresinha não perdoa nem mesmo a mãe que chega a trabalhar no período noturno para realizar o desejo da filha, que também tinha os mesmos sonhos na juventude. Do mesmo modo que o casamento com Zé Bundinha desfez o mundo idealizado por dona Fátima, também ele, pai de Teresinha, aparece no aniversário embriagado para acabar com a felicidade da filha.

Ao ser relembrada pela filha sobre o título de rainha do carnaval de 1956, o narrador tem a possibilidade de trazer o passado de dona Fátima, que tanto sofreu com a ausência do marido sempre à cata de boemia. Foram dois partos sem a presença do marido, que sempre estava na esbórnia: "Está na Ilha!, Zunga delatou à Bibica na janta, garfo suspenso por sobre o prato esmaltado equilibrado na planta da mão." (RUFFATO, 2011a, p. 29). Nesse mesmo instante, ainda há a digressão à

---

introspecções feitas pelas personagens (itálico), do passado carnavalesco de dona Fátima (*cambria*) e o de seu casamento (*calibri*).

vida da personagem nos vários momentos em que ela participou do carnaval. Ao narrar os fatos com saudosismo, vemos que o narrador se compadece da vida de luta de dona Fátima e, principalmente, por ela ter abdicado de si mesma para conseguir sustentar a família, já que o marido vivia embriagado em bares desconhecidos. A analepse ao momento em que Zé Bundinha vai pedir a mão de dona Fátima em casamento, ao pai dela, Seu Mirão, mostra que o narrador concorda com a opinião de que o matrimônio foi a grande perdição na vida da jovem carnavalesca. “Estou embirrando com essa data!” (RUFFATO, 2011a, p. 33) é a assertiva de dona Fátima que enfatiza sua insatisfação quanto ao caminho que seguiu após o casamento.

Por essa série de motivos, dona Fátima sempre apoia e financia os desejos de Teresinha, sem medir esforços e, muito menos, a influência que isso trará na vida da filha. A concretização das vontades da jovem significa realizar os próprios anseios de uma vida legada à indigência. O trabalho sacrificado de dona Fátima constitui uma forma de fugir à dura realidade de mulher casada com um alcoólatra: “À noite, recolhida no mormaço do lençol, afigurou-se-lhe escutar apitos de grilos ritmando tambores de sapos, pri! pam-pam-pam!, pri! pam-pam-pam!, pri! pam-pam-pam!, e nem percebeu o marido, roupa-e-tudo, espichar-se madrugada ao seu lado.” (RUFFATO, 2011a, 34). Realidade e fantasia se misturam como uma estratégia para acalentar os desgostos de uma alma assoberbada com os deveres do lar, o trato dos filhos e o sustento da casa. Ao redor da máquina de costura é que dona Fátima se faz engrenagem para o melhor funcionamento da vida a sua volta, a saber, da própria comuna familiar. O dinheiro ganhado como costureira também satisfaz a gana alcoólica do próprio marido e mantém a infância do filho chamado Isidoro, ou mais conhecido pela alcunha de Caburé.

Na narrativa de Ruffato, encontramos aquilo que Adauto Novaes (2009) denomina como a nova condição da humanidade que, segundo ele, faz o indivíduo se tornar uma máquina que precisa seguir o tempo veloz e intenso dos meios de produção, fora de qualquer dimensão humana. Disso, provém o esquecimento do passado: “Sem memória, portanto, sem fazer reviver a imortalidade dos grandes mortos, não se cria sociedade.” (NOVAES, 2009, p. 12). Se é a experiência que dá significado à vida, o teórico chega a questionar sobre a condição do homem em uma sociedade que faz da mercadoria um objeto de poder sobrenatural. Personagens

incompletos da história, os seres criados por Luiz Ruffato vivem o dilema constante pela luta contra a pobreza e a miséria que assolam uma grande parcela da população brasileira. O carnaval, que funcionaria como parênteses a apaziguar o sofrimento, acaba sendo deixado no passado remoto da personagem dona Fátima, ressaltando ainda mais o vazio de experiências que compõe sua temporalidade presente. Sem experiências, portanto, Franklin Leopoldo e Silva (2009) considera que a sociedade vive a era do pós-humano marcada não pela busca da transcendência do ser, mas sim por um sentimento de falta constante:

> Provavelmente, ao cabo deste exame, constataríamos que o pós-humano não é uma fatalidade histórica, nem uma consequência necessária da tecnologia, nem o destino ético da humanidade, **mas uma produção humana da desumanização, o formidável poder, que somente ao homem se pode atribuir, de comprometer-se com um percurso de mutação cujos resultados podem vir a ser a impossibilidade do autoreconhecimento.** (SILVA, 2009, p. 87-88, grifo nosso).

A marca do pós-humano, como evidencia o autor, não está relacionada necessariamente ao advento do mundo tecnológico, mas com a perda da humanidade. Notamos, deste modo, que a humanidade caminha para um processo de desumanização que pode ser observado nas atitudes das personagens da narrativa ruffatiana, “A homenagem”. Isso porque nenhuma delas consegue atingir o reconhecimento daquilo que é feito para o bem-comum da vida em família: Teresinha não vê os esforços da mãe e, muito menos, Zé Bundinha, que gasta o tempo em vadiagens sem fim. A própria dona Fátima acaba perdendo a capacidade de produzir experiências devido à rotina de trabalho a que se incumbe no objetivo de se reconhecer nos passos da filha. O poder coercitivo da necessidade fala mais alto que a vontade de dona Fátima que, quando tenta fugir à regra, acaba sendo frustrada. É o que vemos na sua tentativa fracassada de ir ao evento das rainhas do carnaval no Clube Remo. Ela procura agradar a filha ao mesmo tempo em que parece tentar regressar à experiência outrora perdida nos desvãos da memória de sua mocidade. Todavia, na entrada social do Clube, a personagem sente um profundo arrependimento do que faz, devido à indiferença com que é tratada pelo

porteiro. Até mesmo o tempo parece congelar nesse instante: “Aragem alguma perturbava os oitis.” (RUFFATO, 2011a, p. 37).

A narração dos acontecimentos no Clube do Remo está permeada por trechos de marchinhas carnavalescas cantadas pelos foliões, o que sugere a perdição de dona Fátima à procura da filha, indistinta no meio de “pululantes cabeças”. Após receber a premiação, das mãos do radialista Márcio Toledo, a personagem fica acuada em um canto até conseguir se desvencilhar da multidão. A cena final da narrativa consiste na interrogação feita por dona Fátima quanto ao futuro da filha: “*Essa menina, meu deus!, o que vai ser?*/ Suspira./ À mão esquerda, o estojo azul.” (RUFFATO, 2011a, p. 41). Futuro incerto, para uma mãe desacreditada da vida, e vaticinado por um pai que não consegue impor limites aos maus comportamentos de Teresinha. Não apenas dona Fátima, mas também o próprio marido, Zé Bundinha, deseja ter o reconhecimento daqueles que o cercam. Entretanto, é incapaz de impor respeito aos filhos por sua condição de alcoólatra:

> Na menina nunca botou as mãos. Não que santa fosse, embora de auréola posasse. [...] Quando estufaram os peitos, desejou uma minissaia, o pai pretendeu proibir, a mãe interpôs-se, **Absurdo!, Todas as mocinhas usam, agora é moda, Nem pense em contrariar!**, ele voltava a desoras carregado. Desejou um rádio para acompanhar os “sucessos do momento”, o pai pretendeu proibir, a mãe interpôs-se, **Absurdo!, É próprio da idade, Nem pense em contrariar!**, ele voltava a desoras, carregado. [...] E Teresinha pulava a janela para desfilar no bloco-do-sujo, para namorar escondido, para se maquiar com as meninas da dona Olga, **Feito puta**, grunhia o pai, **Nem pense!**, replicava a mãe, ele voltava a desoras carregado. (RUFFATO, 2011a, p. 30-31).

O narrador, em seu caráter multiforme, também assimila o posicionamento da personagem Zé Bundinha na tentativa de revelar a decadência de manter a vida em um ambiente familiar arruinado, tomado por toda sorte de desgraças. Desvela, portanto, a condição humana no seio das famílias pobres no Brasil que, além de suportar a provisoriedade nas relações de trabalho, ainda não podem manter a unidade tão sonhada. Teresinha nada mais é do que uma vítima trazida à tona por Luiz Ruffato com o objetivo de mostrar que a sociedade vive sob a ótica do novo,

mas ainda mantém as mesmas relações de comodismo e parasitismo de tempos pregressos. Desenganado se encontra Zé Bundinha por nunca ter conseguido se inserir no imaginário de vida que dona Fátima gostaria de ter levado e, muito menos, por não se fazer autoridade dentro da própria casa. Antes esbravejador e abusivo, ao final do enredo Zé Bundinha é caracterizado pelo narrador com outros adjetivos: "[...] um surdo Zé Bundinha, magro, suor fermentando camisas, calças, meias, lenços, lençóis, cobertas, trabesseiros, vestígios de sangue esguichado de uma disfarçada hemorroida nas bordas da privada." (RUFFATO, 2011a, p. 37). A personagem já nem mais tem forças para contradizer as decisões da esposa, tomando para si a máscara da indiferença que lhe cabe neste mundo, um ser isolado e fora do circuito do tempo.

Quem ainda tem a subjetividade regida pelo ciclo temporal dos meios de produção é Fernando, personagem de "Aquele Natal inesquecível" (2011a) presente no terceiro volume de *Inferno Provisório*[56]. Ele trabalha como atendente no armarinho de Dona Lucinha e Boi, sendo que a narrativa se abre com a imagem do término do expediente, momento em que um cliente tardio chega a fim de comprar um presente para a esposa. O jovem Fernando, mesmo cansado, sugere que a escolha seja por flores artificiais que, de tão velhas e antiquadas, estão "salpicadas" por manchas de cocô-de-mosquito. A rotina da personagem é tão coercitiva que ele nem ao menos percebe o transcorrer do tempo: "Os ponteiros do relógio-de-parede atropelaram as onze horas." (RUFFATO, 2011a, p. 73). Envolvido pelo tempo do trabalho, Fernando realiza o sonho de muitos jovens da classe pobre e trabalhadora brasileira, a saber, conseguir um pouco de dinheiro para adquirir bens que os pais não têm condições de comprar. Por meio da verba arrecadada com o trabalho, ele tenta levar um pouco de alegria a uma família tomada pela violência doméstica exercida por um pai alcoólatra:

> Dona Lucinha espalhou as peças sobre o balcão de madeira, **É isso?**, lenço-de-cabeça de seda cinza com discretas ramagens multicolores, cueca branca samba-canção, jogo-de-botão do

[56] O leitor já conhece Fernando que também participa da narrativa "Aquário", situada no primeiro volume *Mamma, son tanto felice* (2005) da pentalogia ruffatiana. Segundo o irmão Carlos, Fernando segue os passos do pai, de homem trabalhador, mas possui gestos abusivos com a mãe, dona Nica, e a irmã, Norma.

> Botafogo, estojo de maquiagem, fusca movido-a-corda, montou a soma, Passou, e estendeu o resultado ao Boi. A mão conferiu, abonou, **É, um tantinho além do combinado, mas...** (RUFFATO, 2011a, p. 74).

Observamos que a personagem se submete a uma rotina de trabalho que lhe garante apenas a aquisição de miudezas para satisfazer o desejo de presentear os familiares[57]. Além do problema da exploração de mão-de-obra, vemos a necessidade de trabalhar a fim de esquecer as frustrações vividas na casa paterna. O tempo do trabalho funciona como um modo de manter o sujeito alienado à sociedade na medida em que ele perde a si mesmo ao assimilar o ritmo de atividades rotineiras. Fernando se caracteriza como mais uma peça na engrenagem das forças produtivas, momento este em que se liberta de outra rotina trágica, a familiar. Ao terminar a jornada, a personagem ainda ganha um presente do dono do armarinho, que acaba suprindo a desolação de chegar em casa e encontrar a mãe mais uma vez agredida pelo pai. De tão desalentado com a repetição do acontecimento e o gesto submisso da mãe, Fernando nem ao menos come as sobras da ceia de natal simples e requentada em banho-maria. Quando abre o presente, a personagem se depara com um canivete-suíço que é exposto por completo pelo narrador. A descrição dos apetrechos embutidos no canivete finaliza a narrativa, o que sugere uma atmosfera de suspense pela ênfase dada ao componente “lâmina”. Fernando seria capaz de matar o próprio pai ou mesmo cortar os laços consanguíneos com a família e fugir no mundo como fez o irmão Carlos? Não sabemos. O fim da narrativa torna-se uma incógnita para o leitor que estarrece frente ao esforço da personagem em tentar propiciar felicidade a um lar decadente.

Essa narrativa de Luiz Ruffato permite-nos refletir sobre o processo de construção da subjetividade nos primórdios da pós-modernidade em que o sujeito procura se desvencilhar de uma vivência temporal em ruínas, mas acaba perdendo a si mesmo. Trata-se da imagem de um verdadeiro autômato que, assim como a personagem Fernando, inverte os valores existenciais e encontra o acolhimento

---

[57] O diálogo entre as personagens é diferenciado pelo emprego da fonte tipográfica em negrito, recurso empregado em outras narrativas da série ruffatiana.

familiar na vida de trabalho, mesmo com a exploração de sua mão-de-obra[58]. Cada vez mais automatizada, no argumento de Tomaz Tadeu da Silva (2000), a vida humana estabelece uma relação de promiscuidade com toda a maquinaria moderna, o que reconfigura o conceito de originalidade: “De um lado, a mecanização e a eletrificação do humano; de outro, a humanização e a subjetivação da máquina. É da combinação desses processos que nasce essa criatura pós-humana a que chamamos ‘ciborgue’”. (2000, p. 14). Hari Kunzru (2000) também tematiza sobre o assunto ao exprimir que os seres artificiais fazem parte do imaginário ocidental desde o Iluminismo. Na perspectiva do autor: “A era do ciborgue é aqui e agora, onde quer que haja um carro, um telefone ou um gravador de vídeo. Ser um ciborgue não tem a ver com quantos bits de silício temos sob nossa pele ou com quantas próteses nosso corpo contém.” (2000, p. 23). Com isso, notamos que a junção entre organismo e máquina ultrapassa as barreiras físicas quando começa a fazer parte também da própria condição subjetiva, como bem demonstra Luiz Ruffato no conjunto de sua pentalogia.

Tal conjunto de ideias leva-nos a entender de que modo *Inferno Provisório* configura o mundo do trabalho do ponto de vista daqueles que fazem movimentar o sistema de produção, a classe proletária e trabalhadora brasileira. A subjetividade contemporânea estaria sendo caracterizada na série de Luiz Ruffato pela função que o homem desempenha na rotina de trabalho. Ser sempre ligado à máquina que manuseava, Miguel, personagem da narrativa “Cicatrizes (uma história de futebol)” presente no terceiro volume da série ruffatiana, lamenta a mudança ocorrida no sistema ferroviário da cidade de Cataguases, Minas Gerais, que passaria a carregar apenas minério. Isso porque, sem o trânsito de viajantes nos vagões, a personagem perderia a forma de sustentar a família, que dependia do frete de passageiros em sua carroça: “[...] apoucados os carretos, faria como com os filhos, oito, de-menor, e a casa, essa, ainda no acabamento?” (RUFFATO, 2011a, p. 103). Assim, Miguel fica noites sem conseguir dormir pensando sobre o que faria de sua vida:

[58] Torna-se interessante vermos que também o transcorrer temporal adquire uma denominação que referenda as relações entre natureza e máquina, a saber, sujeito e bicicleta ou noite e eletricidade: “Fernando tomou o pequeno embrulho, lábios felizes, enfiou no bolso da calça de brim, destravou o cadeado da Bristol, pendurou a sacola no guidão, amontou no selim, empurrou o pedal e equilibrando-se afundou no pisca-piscar da noite elétrica de estrelas.” (RUFFATO, 2011a, p. 74-75).

> ... porque livraram-se do aluguel, nem mesmo acreditava... Anos aciganados lugar-a-outro, nem a estimação as crianças apegavam. Esculhambação de senhorios humilhando-o na frente da mulher, dos filhos, dos vizinhos, estranhos. Marginal não era para tanto impropério! Engolia os desaforos, catava os pertences e desarranchavam de manhãzinha, tangendo, furtivo, bancos e meninos-de-colo, panelas e narizes-escorrendo, mesas e cabeças-emperebadas, seu sangue, sua mobília. (RUFFATO, 2011a, p. 104).

Com a ideia de “largar-se no mundo” ou mesmo beber formicida, o drama vivido por Miguel, quanto à futura ausência de carretos, recorda um passado marcado pela transição e necessidade de estabelecer vínculos com um lugar ao obter o direito de pelo menos permanecer mais tempo nas casas que alugava para morar com a família. O trabalho, que prendia Miguel ao tempo, e a possibilidade de perdê-lo novamente permite ao narrador heterodiegético rememorar a “insolucionada pendenga” da esposa Creusa com o irmão em virtude da partilha de bens herdados dos pais. Na verdade, a disputa era apenas pela parte de um terreno, que fez com que ela perdesse o contato com o irmão. Acordado o pagamento da metade que caberia ao cunhado, Miguel adquire a estabilidade ambicionada para a família, um terreno para construir sua própria moradia. Os planos de pintar as paredes e mobiliar a casa está em risco com a mudança no sistema ferroviário de Cataguases e bastou apenas esse estopim para a personagem lembrar todo o passado de sofrimento vivido com a rejeição da mãe e a transitoriedade em busca de lugares para morar que teve início ainda na infância. Programada está a mente de Miguel que sempre tende a pensar em todo tipo de desgraça vindoura, já que tão acostumado estava a sofrer, tal qual as pessoas que circundam ao seu redor e são caracterizadas como “bicicletas operárias” a cumprimentá-lo em uma manhã qualquer[59]. A mágoa e o rancor de nem ao menos saber o paradeiro dos irmãos, após a morte do pai e o abandono da mãe, ao lado da possibilidade de perda do trabalho fazem com que Miguel tenha problemas de saúde e passe a pensar em suicídio.

Tudo lhe causava ansiedade e descontentamento, até que ele fica enfermo e consegue uma aposentaria pelo INPS. Assim, ele coloca em prática o conselho do médico segundo o qual era preciso arrumar “um troço qualquer” que lhe fizesse se

[59] A relação entre sujeito e meio de transporte, no caso a bicicleta, sempre aparece como metonímia a caracterizar a massa de trabalhadores proletariados.

distrair. Nesse ínterim, o narrador heterodiegético narra um sonho que Miguel tem com o irmão Zelito conduzindo uma vaca em chamas[60]. Ao acordar, ele ainda conversa com a esposa sobre a imprevisibilidade de seu futuro quando o filho Paco, vulgo Paquinho, entra correndo em casa como um “cavalo encabrestado”. Deste modo, Miguel tem a ideia de organizar um time de futebol na vila onde mora, que será chamado de Botafogo do Paraíso. Com a ajuda da comunidade, a personagem consegue adquirir camisetas que são tingidas pela esposa e pintadas com uma numeração pelo jovem Zé Peixe. A animação com o time de futebol faz com que Miguel se esqueça do “coração manco”, escapando ao tempo da doença para se dedicar à vida futura:

> Domingo, vinte, seu Miguel espertara a manhã zanzando sem-lugar no aguardo do cata-níquel fretado pelo doutor Normando, que conduziria o plantel a Recreio para o enfrentamento com o Ideal, interdita a viagem a caminhão, já que transitariam pela Rio-Bahia, meu deus, a Rio-Bahia!, gente ali havia que nem sequer Leopoldina conhecia. (RUFFATO, 2011a, p. 113).

A personagem encaminha sua vida para uma nova temporalidade marcada pelo imaginário de ascensão do time futebolístico, como também da carreira do filho como jogador. Só o fato de poder transitar pela rodovia mais importante da região já produz o efeito de progresso necessário para Miguel aplacar seu sofrimento em decorrência da falta de trabalho e, assim, seguir a vida. O filho Paco sempre acompanha a personagem como se fosse um verdadeiro “amuleto” para o time. Durante a narração sobre a ida para um jogo em Leopoldina, o narrador sempre focaliza a temporalidade narrativa que em vez de produzir a ideia de mobilidade, até mesmo porque o carro está em movimento e todos dançam e cantam, acaba gerando uma imagem de estagnação.

Ao encontrar um posto de combustível, o motorista vai abastecer o ônibus enquanto os jogadores vão fazer suas necessidades fisiológicas em um local próximo. O jovem Paco se afasta para um lugar mais distante, pois estava com vergonha de ficar entre os adultos. No momento em que se aproxima de um local

[60] As menções feitas quanto ao passado de Miguel ganham destaque com o emprego da letra *cambria* enquanto os diálogos são marcados com negrito.

adequado, o filho de Miguel ouve alguns ruídos vindos de dentro de uma carreta que estava estacionada. Quando ele tenta observar o que está no veículo fica assustado, pois vê uma quantidade de pessoas escondidas na carroceria. Assustados, os passageiros clandestinos questionam Paco: "'Que povoado é esse, menino?', e, seca, a língua é medo e é pavor, 'É São Paulo já?" (RUFFATO, 2011a, p. 115). Com isso, a personagem também se espanta e corre em direção ao pai que o aguardava impaciente. O fim da narrativa é bastante contraventor se observarmos que o subtítulo faz referência a uma história de futebol. Talvez seja porque os migrantes que precisam se submeter à indigência tenham a vida marcada por tantas cicatrizes que, na verdade, colocam suas histórias no patamar de uma partida futebolística. Tudo ou nada, "dois-a-zero" informa o narrador que, como um trapezista, tenta equilibrar temporalidades tão contraditórias, o tempo do futebol e o da própria vida.

Desta forma, compreendemos que a narrativa ruffatiana mesmo buscando tematizar o entretenimento, necessário para o funcionamento do sistema capitalista, acaba por abrir as feridas que revelam a carne humana machucada, mas também permeada por eletrólitos que, mesmo sendo simbólicos, mostram a submissão do homem para conseguir a subsistência. Somente como máquina de trabalho, o sujeito consegue se inserir na história, cultura e, quiçá, relações de poder. A mecanização do humano em *Inferno Provisório* vai ao encontro de um projeto literário que preconiza revelar as facetas da classe trabalhadora brasileira que, durante muito tempo, foi silenciada pelo discurso oficial. Dentro desse universo autômato, veremos, a seguir, que a tentativa de aprimorar cada vez mais as capacidades humanas faz parte de um processo de mudanças que também ocorrerão no corpo a fim de realizar uma espécie de seleção reprodutiva para o melhor funcionamento do sistema social.

4.2 O tempo no corpo

> *Museu ambulante dos fracassos familiares, trazia expostas em meu corpo as cicatrizes daquelas histórias irreparáveis...* (RUFFATO, 2014a, p. 121).

A visibilidade dada ao corpo no mundo atual está disseminada entre os mais diversos meios de comunicação com ênfase no espetáculo do olhar/apreciar esse símbolo do imaginário cultural. Entretanto, o cuidado com o corpo é bastante remoto no tempo, pois observarmos que, desde a Antiguidade Clássica, a prática de esportes e as lutas primavam pela veneração da beleza física. Diante da longa tradição que discute a respeito da corporeidade, interessa-nos observar como a sociedade pós-moderna prioriza o culto do corpo por meio do consumo cultural de bens, que prega a estetização das formas de percepção sobre o humano. Sendo assim, os que não teriam o poder de adquirir os bens necessários para inserção do corpo nos meios de produção capitalista seriam relegados a um segundo plano na história. Para tanto, faremos o estudo de uma seleção de narrativas que compõem a série *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato, as quais desconstroem a imagem de beleza corporal difundida na sociedade contemporânea ao trazer as marcas que o indivíduo adquire como força de trabalho. Deste modo, as narrativas "Ciranda" e "Um outro mundo", presentes no segundo volume da pentalogia ruffatiana, como também "O ataque" e "O profundo silêncio das manhãs de domingo", situadas no terceiro livro, representam uma corporeidade que se dissolve na fragmentação temporal, causando um efeito de estranhamento capaz de transformar o homem em um corpo monstruoso, que precisa ser expelido da sociedade.

Em "Ciranda", encontramos a história de peregrinação malandra levada por Zunga, personagem que já conhecemos de narrativas anteriores[61]. O tempo narrativo faz referência a um único dia apenas na vida de Zunga que, ao acordar, sente muito enjoo e pede auxílio para Bibica, sua mãe. Ela, por sua vez, além de já estar com a água esquentada para o banho do rapaz, ainda lhe serve um copo. A saga de Zunga está dividida em dez partes, nas quais o narrador heterodiegético descreve os caminhos obscuros em que a personagem decidiu viver. Com diálogos

[61] Zunga é filho de Bibica e irmão de Jorge Pelado e Marquinhos. Com recurso ao *hiperlink*, esta personagem aparece nas seguintes narrativas do conjunto literário de *Inferno Provisório*: "A solução", "A mancha", "Jorge Pelado", "Ciranda", "A danação", "Paisagem sem história", "A homenagem", "Estação das águas" e "Zezé & Dinim".

diferenciados pelo uso de aspas, observamos a ênfase que o narrador dá às personagens que, por si mesmas, acabam se revelando aos olhos dos leitores[62]. Assim, vemos que Zunga não possui discernimento algum do quanto explora o trabalho de Bibica. Mesmo agradando o filho, ele ainda rejeita a comida simples, taioba refogada, e o dinheiro deixado para as despesas com as vadiagens:

> Ele termina o banho, enxuga-se, troca de roupa, limpa o sapato na colcha-de-retalhos que recobre a cama da Bibica e emplastra o cabelo de brilhantina. Enfia os trocados no bolso, *Mas isso não dá pra nada, ô velha muquirana, sô! Aonde ela enfiou o resto?* Vasculha os esconderijos conhecidos. Nada. *Ah, o bibelô!* Pega a única cadeira da casa, trepa no guarda-roupa: nada. *Desgraçada!* Procura debaixo dos colchões, nas gretas das paredes, até que descobre, dentro de uma lata velha de biscoito, em cima da prateleira engordurada, o rolo de dinheiro, *Ô velha fedaputa!*, escolhe algumas notas, *Não vai fazer falta,* conta, *Depois reponho, não vou gastar tudo mesmo, é pro caso de uma necessidade, uma precisão urgente,* desculpa-se. (RUFFATO, 2005b, p. 111).

O narrador segue, atentamente, os passos de Zunga, focalizando até mesmo o momento em que ele limpa o calçado, com toda desfaçatez, na colcha que cobre a cama de Bibica. A ação da personagem é narrada no presente e sugere como ela vive absorta na mesmice do cotidiano, sem conseguir alcançar o distanciamento necessário para refletir sobre os surtos de loucura que lhe acometem. A procura de Zunga pelo dinheiro revela a pobreza e desolação em que vivia Bibica que, mesmo assim, ainda busca saciar a gana do filho. Notamos que Zunga nem ao menos consegue reconhecer os esforços da mãe na tentativa de sustentar a família e, desse modo, lhe disfere vários insultos pelo fato de ela querer resguardar o dinheiro para a quitação do aluguel do barraco onde moravam no Beco do Zé Pinto. O caminho que Zunga escolhe é o da jogatina e o da vadiagem, como se ele revivesse a eterna ciranda que nomeia sua história. Tempo cíclico do qual a personagem parece não conseguir escapar, já que nem ao menos procura mudar o rumo de sua vida.

Ao sair, encontra-se com Seu Zé Pinto que pede a companhia da personagem para fazer uma parceria no jogo com Zé Preguiça e Zé Bundinha. A

[62] Outra marcação tipográfica se refere aos pensamentos de Zunga que aparecem em itálico.

tarde de março é caracterizada como “pasmacenta”, sendo que Zunga continua sua andança até o momento em que se depara com alguém, chamado de cunhado. No diálogo, Zunga chega a ser zombado pelo amigo quando afirma que iria na matinê do cinema apenas para dormir. A justificativa da personagem era a de que no Beco era impossível repousar devido à “balhureira dos infernos” e aos pernilongos. No Cine Edgard, Zunga aguarda na fila e, quando entra, procura um local para se acomodar. A personagem se senta ao lado de um menino e lhe oferece uma bala, até que começa a ter uma espécie de crise que faz seus ouvidos zumbirem. Nesse ínterim, o menino fica receoso com a caridade de Zunga e, mais ainda, quando ele pega em sua mão direcionando-a para a braguilha da calça aberta. Sem conseguir se desvencilhar, pois a personagem já havia começado a agarrá-lo e beijar o seu pescoço, o garoto inicia uma gritaria que faz Zunga deixar a sala atordoado:

> Zunga levanta-se, de supetão, cambaleia, *Ele vai me dedar pro gerente, meu deus, o quê que eu fui fazer?*, quase se arrasta entre as cadeiras, a cabeça dói, *Vai explodir, me ajudem pelo amor de deus*, os músculos fora de controle, as pernas já não sustentam o corpo, *Vou cair, santo deus, vou morrer*, o suor, em bicas, alaga o sobaco, inunda a testa, encharca os pés, escorre das mãos, *Vou morrer*, alcança o banheiro, desaba sob a pia, *Vou morrer*. (RUFFATO 2005b, p. 113).

Na sessão seguinte, nem o narrador heterodiegético e, muito menos, a personagem fazem menção alguma a respeito do fato ocorrido no cinema. O descontrole de Zunga parece estar associado a uma compulsão erótica por crianças do sexo masculino. Ao deixar de fazer referência ao caso, observamos que as crises de Zunga logo são esquecidas por ele, que segue seu percurso pela cidade como se nada tivesse acontecido. Trata-se de um momento de cisão temporal no qual a personagem perde a consciência de si e entra em outra temporalidade. A personagem deixa de responder pelos seus atos e dá vazão aos instintos corporais, como se realizasse sua transfiguração em um verdadeiro animal. Com base nessa percepção, trazemos o argumento de Jeffrey Jerome Cohen (2000), segundo o qual o monstro nasce como corporificação de certos momentos culturais que trazem em seu bojo uma instabilidade social. Ser fragmentado e misto, o monstruoso está fora de qualquer ordenação científica. De acordo com este teórico, os monstros

ameaçam destruir não só os seres individuais, mas também apagar a Diferença no mundo que os criou:

> [...] os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção. (COHEN, 2000, p. 30).

Sendo assim, o autor expõe que a imagem transgressiva do monstro está relacionada a tudo o que é interditado pela sociedade, tornando-se atraente aos olhos daqueles que precisam impor determinada ordem. Cohen retoma o pensamento de Mikhail Bakhtin a fim de considerar que a cultura oficial transfere tudo que lhe é indesejável para o corpo do monstro. Nessa mesma linha, José Gil (2000) assevera que a condição paradoxal do monstro revela como o homem é um ser ao mesmo tempo natural e artificial. Verdadeira desfiguração de si no Outro, o monstro se transforma naquilo de que se deve manter distância. O estudioso exemplifica que, a partir da Renascença, a monstruosidade representa as transformações ocorridas no corpo do homem, como também no seu modo de percepção do tempo e espaço. No transcorrer histórico, a relação entre o humano e o monstruoso está norteada pelo questionamento identitário:

> Ora nós exigimos mais dos monstros, pedimo-lhes, justamente, que nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas; porque necessitamos de certezas sobre a nossa identidade humana ameaçada de indefinição. Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens. (GIL, 2000, p. 168).

Tais considerações fazem com que vejamos como a civilização reivindica uma Alteridade que possa promover o conhecimento de si, mas pela total negação do Outro. Assim, são construídos os monstros que aterrorizam o imaginário popular pela sua incompatibilidade com os ideais civilizatórios. Trata-se, pois, de notarmos

como a personagem Zunga, da narrativa ruffatiana “Ciranda”, apresenta uma subjetividade marcada pela falta de quaisquer referências temporais. Esta personagem traz em seu corpo os traços da anomalia que o sistema social busca expurgar, a loucura[63]. Então, de um momento de total calmaria, a personagem chega ao ápice de uma crise que se espalha por todo o seu corpo e faz com que ele perca a consciência de si. Todavia, a desintegração temporal consiste apenas em um fato momentâneo, pois observamos que, após ele sair do cinema, parecia que nada havia acontecido. No caminho, ele se depara com o pipoqueiro Marlindo, com quem debate sobre a poluição do Rio Pomba. Além disso, continua sua peregrinação até o momento em que encontra os parceiros de jogatina e chega a desabafar com um deles:

> *Essa rapaziada de hoje é tudo broxa, Presidente. Esses cabeludos são tudo maconheiro e veado. Eu, com catorze anos, já tinha pegado gonorreia. Impressionante, Presidente, eu andava o dia inteiro de pau duro, um espetáculo! Cheguei a amigar com uma égua lá da chácara, abarrancava a senvergonha todo o dia, ela rinchava de prazer, a danada. E, todo fim de semana, Ilha. A mulherada me sustentava só pra meter com elas.* [...] *Eu era endomoniado, Presidente, metia bronca, tinha o capeta no corpo, cruz-credo! Hoje está tudo mudado. A putama só deita com homem se em-antes ver a cor do dinheiro. Uma esbórnia! Mas até hoje eu vou lá, você sabe, descabaço mesmo, porque comigo é assim: escreveu não leu, o pau comeu. O Zunga não é mole não, meu chapa!, é pedra-noventa!* (RUFFATO, 2005b, p. 117).[64]

Sem domínio sobre sua mente e corpo, não sabemos em que situação Zunga poderá ter outro surto. A personagem chega ao limite do humano com o animal na medida em que sua sexualidade perversiva o submete, aos poucos, a um processo de transformação em monstro. Ele se liga a práticas proibidas, como o relacionamento sexual com animais, reunindo em si todas as formas de transgressão de uma identidade homogênea. Tudo o que é abominável ao processo civilizador está configurado em Zunga: pervertido sexual, bandido, malandro, vagabundo, explorador de mulheres, viciado em jogos de azar, mentiroso, dentre outros. Desse modo, a personagem espetaculariza, sem pudor algum, a vida

[63] Por não sabermos exatamente qual doença psíquica acomete Zunga, usaremos um termo mais generalizado que, no caso, seria “loucura”.
[64] Todo o fragmento está destacado na narrativa pelo emprego da letra *calibri*.

desordeira que levava, enfatizando momentos em que até contraiu uma doença venérea.

A personagem se vangloria dos seus dotes sexuais, mas, ao final da narrativa, a prostituta Cidinha revela que ele havia perdido sua capacidade de ter ereção e, por esse motivo, tinha os surtos de loucura. Zunga sempre chega sorrateiramente nos lugares descritos pela narrativa, o que revela seu caráter dissimulador. Assim, na cena seguinte, deparamo-nos com a personagem em outro local, depois de deixar a jogatina, o cabaré denominado Ilha. Recepcionado por Murrudo, garçom e segurança da Ilha, ele questiona o paradeiro de Cidinha e Baianinha, que chegam logo a seguir. Quando tenta conversar sobre religiosidade, Murrudo o interpela, pois já imaginava que Zunga tinha uma segunda intenção com a conversa: "'Ê Zunga, você está a fim de me azucrinar hoje, heim! Pelo amor de deus! Eu te conheço, safado, vem com essa conversinha-mole, com essas filosofias... Já vi que hoje vou ter trabalho.'" (RUFFATO, 2005b, p. 119). Neste cabaré, todos conhecem a malandragem de Zunga, que é desacreditado até mesmo por Cidinha quando tenta lhe confidenciar o descontrole que sente em certos momentos.

Nesse instante, a narrativa salta para uma situação que não sabemos se realmente aconteceu ou foi apenas um delírio: Zunga parece ter molestado o filho do pipoqueiro Marlindo, mas o narrador deixa de mostrar a resolução do caso. A personagem até propõe casamento para Cidinha, que já está descrente das promessas descabidas dele. Mais uma vez, Zunga afirma que iria mudar a condição em que vivia na tentativa de alinhar-se à temporalidade social e ter uma existência comum ao lado de Cidinha. Ao ser contrariado por esta mulher, a personagem tem outro surto de loucura:

> Zunga vira-se para o canto da parede, parece dormir. Cidinha aproxima-se, encosta levemente a ponta dos dedos em seu ombro, **Zunga!**, *Zunga!*, alguém chama, tão longe... *Quem está lá fora, Bibica? É a polícia!* Pula da cama, fora-de-si, olhos vermelhos esbugalhados, arranca a gaveta da mesinha-de-cabeceira, **A polícia!, A polícia!**, abre a porta do guarda-roupa, rasga os retratos de atores de cinema e cantores que Cidinha cuidadosamente recortava de revistas para forrar as paredes internas do móvel, joga os cabides no chão. (RUFFATO, 2005b, p. 122).

Descontrolado, Zunga agarra o pescoço de Cidinha imaginando que ela teria chamado a polícia ou mesmo feito um trabalho de macumba para ele. Murrudo percebe a confusão, arromba o quarto e sai com a personagem presa a uma chave de braço. Zunga ainda grita que a polícia estaria querendo prendê-lo e deixa a Ilha correndo, desorientado, em direção à rua. A narrativa se fecha com o diálogo de Cidinha que se desculpa com Murrudo e, mesmo sabendo dos problemas de Zunga, fica receosa de ele cair no rio. A assertiva final é de Murrudo que pede para que ela deixe de se preocupar: "'Preocupa não. Ele conhece o caminho. De cor e salteado.'" (RUFFATO, 2005b, p. 124). Desta forma, Murrudo parece vaticinar que Zunga seria o único capaz de controlar a própria condição temporal a ponto de alinhá-la aos ponteiros de uma vida mais racionalizada. A construção da personagem Zunga mostra que toda tentativa de disciplinar o corpo a determinados padrões nem sempre funciona da mesma maneira para cada sujeito. A própria personagem chega a sonhar com uma vida regrada e conivente com o meio social em que vive, a da classe trabalhadora. Contudo, os instintos corporais dominam Zunga a tal ponto que ele perde toda e qualquer referência temporal que possa enquadrá-lo no mundo.

Esta mesma falência da capacidade de dominar a sua temporalidade aparece na personagem Zé Pinto da narrativa "Um outro mundo", situada em *O mundo Inimigo* de *Inferno Provisório*. A personagem, que já viveu em tempos áureos de riqueza e popularidade entre os moradores do Beco, agora está legada ao abandono. A narrativa desconstrói a imagem soberana de Zé Pinto nos primórdios da vila, trazendo um ser totalmente diverso porque encontra-se em uma situação deplorável e decadente. Após a morte da esposa e sem nenhum filho, Zé Pinto mora sozinho em uma casa na qual aparece também uma empregada doméstica. Ela é a única pessoa que ainda suporta a arrogância do proprietário do Beco, que nem mais se envergonha de deixar a televisão ligada com vídeos pornográficos. Assim, vemos um Zé Pinto à beira da indigência e total degradação, mas que não perde de vista o uso da força até mesmo para abusar da empregada:

> Qualquer dia desses agarraria ela por trás, enfiaria a mão dentro da blusa, havera de gostar, a safada. Saiu arrastando os pés desbeiçados no conga azul pelo sinteco em direção ao banheiro.

> **Bom dia, seu Zé**. Às vezes acreditava que Deus o escolhera para semente. Já passara muito dos setenta anos, o mundo dera tantas voltas!, e ele ali, firme, rijo, as juntas doíam de quando em quando, mais no inverno, mas era uma bobiça à-toa, a saúde de-ferro: óculos, só para ler de perto; escutava o que queria e o que não queria; e o pinto, esse!, não podia ver uma bunda que já ia despertando, enxerido. (RUFFATO, 2005b, p. 173).

O foco do narrador heterodiegético amplifica a decadência em que jaz a personagem que já nem sequer consegue caminhar, mas somente arrastar os pés carcomidos pelo tempo. Mesmo assim, Zé Pinto não perde a arrogância de outrora e se vangloria da saúde e do poder sexual que ainda mantinha, mesmo após os setenta anos. O narrador vai delineando, aos poucos, aquilo que se configura como uma espécie de reflexão sobre a vida de Zé Pinto e tudo o que ele passou para construir seu império: "Hoje em dia, dá valor a quê, essa gente? A nada. Ninguém quer trabalhar, pegar no batente. Querem dinheiro na mão, sem suor. Os do beco o invejam, mas pensam que o que tem caiu do céu?" (RUFFATO, 2005b, p. 174). A partir desse momento, a voz do narrador e da personagem tornam-se indistintas quando inicia o processo de rememoração, que traça tudo o que Zé Pinto havia feito para construir sua fortuna ao lado da esposa Maria. Esta, por sua vez, passava noites acordada costurando a fio na tentativa de comprar os materiais para a edificação das casas no Beco.

O poder aquisitivo foi alcançado pela personagem que seguia a perspectiva de que a força do trabalho seria a única forma de construir riqueza[65]. Assim, Zé Pinto até questiona sobre o modo ríspido com que tratava seus inquilinos, mas logo se convence de que não havia outra forma de impor ordem e respeito no Beco. Quando chega a sentir remorso pelas pessoas que expulsava do Beco por não pagarem o aluguel, e que ficariam desabrigadas, a personagem indaga: "[...], mas minha nossa!, culpa sua?, uma pessoa que só queria saber do que era seu?! Só isso!" (RUFFATO, 2005b, p. 175). O falso altruísmo de Zé Pinto demonstra que ele só queria construir uma vida de conforto para si e, por isso, não gostava de ter

[65] A personagem ruffatiana recorda o português João Romão de *O Cortiço*, publicado em 1890 por Aluísio de Azevedo. Enquanto João Romão deseja prosperar às custas da exploração do trabalho da escrava Bertoleza, configurando-se como metáfora do ideário de progresso presente no Brasil do século XIX, Zé Pinto acredita na força que o acordo matrimonial podia dar para a produção de sua riqueza. A diferença está no fato de que Zé Pinto precisa continuar casado com Maria tanto porque a ama, como pelo fato de ela ter sido sua companheira nos momentos difíceis da vida.

afilhados de batismo para evitar qualquer tipo de intimidade com os moradores do Beco. Além disso, mesmo sofrendo com o anúncio do médico de que sua esposa Maria estava com um câncer muito evoluído, a personagem procura uma forma de levar um tabelião até o hospital para que ela assinasse alguns documentos para a transferência dos bens. O único desejo feito por Maria na hora da morte foi que Zé Pinto cuidasse da cachorra chamada Pretinha, da qual ele não gostava:

> Aí tratou de se acostumar com a cachorra. Mas assim que a Maria morreu, que Deus a tenha em bom lugar!, a estúpida definhou, amuada num canto, sem comer, nem beber. Chegou a esfregar carne-moída crua, de primeira, bem no focinho dela, e nada. Esmagreceu. Encruou. De vez em quando levantava, as perninhas bambas, choramingava procurando a mulher por todo canto, voltava, rabo encedilhado... Parecia entender, a pirracenta! Não durou um mês mais. Com uma pena danada, ensacou a bicha, rodopiou dentro do rio. (RUFFATO, 2005b, p. 176-177).

A cachorrinha parece sentir mais a falta de Maria do que o próprio Zé Pinto na medida em que notamos o animal definhar o próprio corpo, ao abster-se de comida, pelo desespero de ter perdido a dona. A maneira pela qual a personagem lida com o luto da mulher está bem próxima ao pesar que ele sente pela cachorra, já que, após a morte, ambas se tornam descartáveis. A finitude parece não ser uma preocupação para Zé Pinto, pois ele nem ao menos sente o peso da idade. O que mais inquieta a personagem, como vimos, era o fato de haver perdido o poder e o respeito dos seus inquilinos. Com isso, percebemos o contraponto de Zé Pinto em relação à morte da esposa, que demonstra o corpo dela como uma engrenagem de trabalho e principalmente de espetáculo moral e ideológico cabível a um homem casado e de bem. Quanto a isso, trazemos o estudo de Jean Baudrillard (2014, p. 172), para quem o corpo se tornou um fato cultural:

> Por outras palavras: administra-se e regula-se o corpo como património; manipula-se como um dos múltiplos *significantes de estatuto social*. [...] Recuperado como instrumento de fruição e expoente de prestígio, o corpo torna-se então objecto de um *trabalho de investimento* (solicitude, obsessão) que, sob o manto do mito de libertação com que se deseja cobri-lo, representa um trabalho ainda

> mais profundamente alienado que a exploração do corpo na força do trabalho.

O corpo passa a ser visto, portanto, como signo de *status* social ao exercer uma função que ultrapassa os limites de sua materialidade física, tornando-se um objeto de consumo não pela beleza nele investido, mas pelo prestígio que o circunda. Nesta nova ética em relação ao corpo, Baudrillard afirma que o modo pelo qual a corporeidade é vista/admirada revela as necessidades do mercado, que o transformam em uma forma de capital. O autor ainda considera que "[...] o corpo se encontra estreitamente vinculado às finalidades da produção enquanto suporte (económico), como princípio de integração (psicológica) dirigida do indivíduo e à maneira de estratégia (política) de controlo social." (BAUDRILLARD, 2014, p. 180). Dessa maneira, o teórico acrescenta que até mesmo a sexualidade investida no corpo constitui um fator crucial para alcançar o estatuto da beleza. Por outro lado, Baudrillard também expõe que a obsessão pela higiene corporal faria parte do imaginário contemporâneo de sua época e não da moral puritana presente em outros momentos históricos. Para ele, a higiene como abstração do corpo nada mais seria do que um significante do desejo esquecido e censurado.

Essas considerações fazem-nos pensar que a projeção dada ao corpo na narrativa "Um outro mundo", de Luiz Ruffato, relaciona-se com o desejo de riqueza e *status* social imaginados por Zé Pinto. Ele perde a esposa, corpo passível de investi-lo de significado moral, e a idade avançada arruína a aparência de virilidade que trazia em seu corpo, que não consegue mais impor medo e respeito. Daí, vemos a ênfase dada na narrativa ao critério sexual como meio capaz de resguardar a imagem do homem que tinha sido outrora: "Antes, a lei comandava. Não pagou o mês?, descia, revolvão na cintura, bem à mostra, tirava o zé-mané no muque. Agora, a coisa se resolve com a polícia." (RUFFATO, 2005b, p. 178). O narrador faz questão de enfatizar que a imagem de Zé Pinto, quando caminha pela casa, projeta a morbidez com que, na condição atual, ele "arrasta a canga de uma vida toda". A personagem lamenta o futuro que a vida lhe reservara:

> Agora era apenas um velho de cabeça branca, calças escorregando pelas pernas, sem modos, lambão, peidorreiro, motivo de troça dos

> lambe-cus. Mas quando era moço, mourejava. Botou na cabeça que tinha de ficar rico. Deu o sangue na fábrica, tocando tear. Conheceu a Maria, uma portuguesa trabalhadeira, econômica, direita, esforçada. Casaram-se e, com o empenho dos dois, construíra um nome. E um homem é o nome que tem. (RUFFATO, 2005b, p. 182).

Zé Pinto inicia o processo de rememoração do passado com sua voz colada a do narrador, que realça os sacrifícios dele para manter sua posição social. Sem beber álcool ou fumar, o dono do Beco mantinha sua fama ao propagar a imagem de homem de família que, em muitos momentos, chegava até a transportar no seu carro aqueles que peregrinavam até Aparecida do Norte, SP, para purgarem os pecados. A força coercitiva que Zé Pinto empreendia contra si mesmo foi tão grande que teve de abdicar do amor pela prostituta Valdira a fim de preservar seu *status* de "senhor de posses". Ela, por sua vez, toma veneno para se suicidar de tanto desgosto, enquanto Zé Pinto sente as pernas hesitarem e o coração acelerar de remorso pelo acontecido. Entretanto, ele deixa de ir ao velório de Valdira e acaba impondo a si mesmo mais uma repressão: "Nunca mais pôs os pés na Ilha. Até hoje, quando se recorda, sente um remorso, uma tristeza, uma aflição..." (RUFFATO, 2005b, p. 185). Sem uma prole, Zé Pinto não faz seu testamento e deixa de pagar impostos para que, quando morresse, no outro mundo, pudesse zombar dos que ficariam brigando pelos destroços do patrimônio que restara. O final da narrativa é assinalado por uma temporalidade presente que demonstra, quiçá, o futuro incerto da personagem:

> Levanta-se, madrugada alta, coloca uma fita pornográfica no videocassete e deixa-a rodar, rodar, até que a manhã, com seus barulhos, o surpreenda e a vida volte a girar, sem amigos, compadres, parceiros, nem ninguém para lhe fechar os olhos na hora em que a indesejada encostar no batente da porta para anunciar o
>
> fim (RUFFATO, 2005b, p. 186).

A temporalidade em que Zé Pinto está parece interminável na medida em que a palavra "fim", isolada ao término da narrativa, produz o efeito de algo ininterrupto e que sempre voltará à mesma condição. As personagens de *Inferno Provisório*

desejam, a todo custo, o fim de uma existência marcada pela dor e angústia de viver em um tempo impassível de acolhimento e proteção. Tal é a condição em que também se encontra o protagonista de “O ataque”, narrativa de *Vista parcial da noite* (2011a) da pentalogia ruffatiana. Além de ser o narrador da própria história, em momento algum a personagem revela sua identidade. Em contraponto a esse silenciamento, a personagem traz bastantes detalhes de sua vida e retorna ao passado no qual a família havia se mudado do Beco do Zé Pinto para uma casa no bairro Paraíso, ainda em Cataguases (MG). Ele evidencia a emoção da mãe em conseguir adquirir a casa própria e deixar para trás aquela vida de sobrevivência às enchentes, como também de perda de bens, mas, acima de tudo, da sensação de desabrigo. Mesmo assim, a mãe do narrador-personagem sentiria falta das experiências compartilhadas com os vizinhos e daquela “camaradagem de parede-meia”. A família é composta pelos pais Sebastião e Eni e os irmãos do menino, Reginaldo e Mirtes. Com seus sonhos, a iniciativa maior era para conquistar os bens mais desejados naquela época por uma família de trabalhadores, uma casa de alvenaria com piso amarelo e uma televisão para a mãe.

Todos colaboravam para satisfazer as necessidades da família, pois enquanto Reginaldo e Mirtes trabalhavam na fábrica, a mãe ganhava dinheiro com a lavagem de roupas e o pai em uma quitanda. O tempo é sublinhado pela cronologia de um verão no ano de 1972, mas os ponteiros do relógio, parafraseando o narrador, apontavam para o infinito. Este, por sua vez, era caracterizado pelas expectativas de progresso social e financeiro da família por meio do trabalho. Todos pareciam felizes com suas conquistas, mas Mirtes queria mesmo era arrumar um namorado que pudesse lhe dar riqueza e conforto. Já o irmão Reginaldo seguia a vida como um jovem trabalhador que prezava pelos bens que ajudara a construir. O narrador ressalta a dedicação do irmão no cuidado com o quintal da casa juntamente com a mãe. Entretanto, dentre os objetos adquiridos por Reginaldo, a família não poderia imaginar que um rádio levaria todos à perdição. O menino dividia o quarto com o irmão mais velho até que, em certa madrugada, acordou assustado e ouviu uma trágica notícia no rádio:

> Numa madrugada friíssima de maio, despertei aterrado, o alarido das criações no galinheiro, o coração aos murros, um arrupio na espinha,

> uma bambeza nas pernas, um zunido zunindo em-dentro da cabeça, meu corpo hirto assentado no gélido chão de cimento, envolto num breu tão espesso que poderia esmigalhar entre os dedos, a treva, o cheiro do Coisa-Rúim, meus olhos esbugalhados, o horror, então ouvi a voz fugidia, as pilhas gastas, sussurrar, em meio a um oceano de interferências, *"Aqui, Rádio BBC, trans(.....) de Londres (.....)ssão em português (.....)ovas instruções (.....) de Cataguases. O ata(.....)undo agentes da ci(.....)devem ocorr(.....) leste, a esquadrilh(.....)"*. E, num bote traiçoeiro, o silêncio apresou o mundo, e tudo se transformou num líquido pegajoso, visguento, nefasto, funesto, que, entornando-se, afogou a si próprio. (RUFFATO, 2011a, p. 59-60).

Quando ouvida, a notícia se estende ao próprio corpo do menino, cujo choque emocional foi tão forte que, no dia seguinte, acorda febril e delira agarrado ao braço do pai. Depois do susto inicial, em meados das férias de julho, o menino escuta novamente a notícia e tenta comunicá-la à família, mas teme a reação dos irmãos, que acaba sendo negativa. Reginaldo pensa que seria apenas uma invenção, que resultaria na perda do aparelho, enquanto Mirtes considera que o irmão estaria louco. Ao ver a reação dos irmãos, o protagonista deixa a casa e foge para o campinho de futebol. À noite, o menino retorna e além de a mãe chamar sua atenção, os irmãos agirem com indiferença, teve que suportar o "sermão silencioso" do pai. As condições em que o menino vive possui os caracteres de um tempo de repressão, em que a proibição do dizer se manifesta até mesmo no seio familiar. Mais uma vez, agora no início de outubro, o protagonista escuta a notícia sobre o ataque à cidade de Cataguases e o sentimento de aflição toma conta de todo o seu corpo:

> Meu corpo, um pião desequilibrado, o coração aos murros, um arrupio na espinha, uma bambeza nas pernas, uma balhureira em-dentro da cabeça, a treva, meus olhos esbugalhados, corri a cortina que separava a cozinha do quarto dos meus pais, entrei, "Que foi?" "Sou eu, mãe..." "Quem é, Eni?" "Sou eu, pai..." "Vem cá, meu filho... Quê que foi?" "Mãe... Pai... eu... eu... eu ouvi... aquela coisa de novo..." "A guerra?", meu pai, aflito, vestindo a boca com a dentadura, "É... a guerra...", respondi, focinhando-me entre os dois. (RUFFATO, 2011a, p. 64).

Toda a repressão sentida pelo menino em relação aos seus conflitos é desvelada em seu corpo como uma espécie de crise que se alastra sem freios. Os pais ficam preocupados, sendo que Seu Sebastião chega a procurar as autoridades mais conhecidas na cidade (vereador Levindo Novaes, padre Haroldo, o amigo Zé Pinto, o prefeito Dr. Manoel Prata, o diretor do colégio chamado Guaraciaba dos Reis) e cada um propõe um modo diferente de solucionar o fato. Todos, de alguma forma, tentam impor um poder disciplinar sobre a materialidade corpórea do menino, que foge às regras do tempo social. As consequências da preocupação com o filho fazem com que Seu Sebastião seja convocado à sala do delegado Aníbal Resende que o pressiona e o ameaça de ser preso por estar envolvido com o Comunismo. Assim, uma questão de saúde infantil acaba tomando grandes proporções na perspectiva de uma população que vivia um regime de repressão[66]. Como cartada final, o delegado faz uma ameaça indireta ao preocupado pai: "[...] Pois é, e tem gente que jura que o senhor é comunista, só pra ver os seus filhos serem mandados embora, só pra ver a família do senhor passando dificuldades... [...]" (RUFFATO, 2011a, p. 67).

Por não estar inserido na condição social do tempo, o menino se torna um corpo estranho que precisa ser expurgado e/ou controlado. Quanto ao exercício do poder sobre os corpos, Jean-François Lyotard (1997) afirma que toda educação é inumana pelo fato de funcionar somente com contrariedade e terror. Assim, o corpo humano precisa ser utilizado de forma adequada para o seu bom funcionamento. Já a autora Maria Rita Kehl (2003, p. 243) defende a hipótese de que já não se pode conceber o corpo como uma propriedade privada: "Ele pertence ao universo simbólico que habitamos, pertence ao Outro; o corpo é formatado pela linguagem e depende do lugar social que lhe é atribuído para se constituir.". Desta maneira, vemos que a falta de consciência de si faz com que o sujeito pretenda sempre controlar sua corporeidade e o mundo ao seu redor e, quando não consegue, se vê

[66] Lembremo-nos que a narrativa ocorre no ano de 1972, momento este em que o Brasil passava pelo regime político Militarista (1964-1985). Os gestos do delegado Aníbal Resende são ressaltados pelo narrador-personagem que os descreve com o emprego do parênteses, negrito e itálico: (***camarada***); (**Acende um cigarro**); (***irônico, a voz alterada***); (***compreensivo, a voz mais baixa***); (***didático***); (***a voz amplifica-se, o suor escorre da testa***) (**As mãos gesticulando, teatrais**); (***gritando***); (***esmurra a mesa***) (**Levanta-se, acende outro cigarro, acalma-se**); (***fixa seus olhos nos olhos do meu pai***); (**Senta-se, limpa o rosto com um lenço, enfia-o de novo no bolso de trás da calça**) (***sarcástico***); (***autoritário***); (***gritando***); (**Acende mais um cigarro pega um papelzinho na gaveta**) (***a voz mais mansa, confidente***); (***comovido***); (***amigo***).

como ser fora da história. O exercício do poder sobre os corpos parte do próprio indivíduo que se encontra subjugado ao controle praticado pelas instituições sociais.

Richard Sennett (2003) situa que, no advento do cristianismo, a dor corporal adquire um novo valor na medida em que a imagem da crucificação de Jesus é vista como um acontecimento além de toda compreensão humana. Outro exemplo deste tipo de rito sacrificial está em Orígenes, teólogo e filósofo neoplatônico patrístico, que realiza a própria castração no intuito de superar a dor. Neste percurso diacrônico, Sennett considera que até a antropofagia implícita na Eucaristia possui o sentido de assumir a fé por meio da ingestão e, ao mesmo tempo, rejeição do corpo físico. O teórico também vê as práticas de cuidado com o corpo na idade moderna como uma forma de libertar o corpo e torná-lo mais saudável. Assim, as cidades eram tidas como uma espécie de corpo que precisava ser arejado para manter suas funções circulatórias:

> O desejo de facilitar as funções respiratórias e a circulação transformou o panorama das cidades e alterou os métodos de asseio pessoal [...]. Dessa forma, as ruas tornaram-se mais limpas; abaixo delas, “veias” urbanas substituíam bueiros rasos, carregando água suja e excrementos para novos canais de esgoto. (SENNETT, 2003, p. 220).

Deste modo, foi produzida a ideia de que a cidade deveria ter uma movimentação que fizesse os indivíduos se deslocarem livremente, o que também se estendeu à prática do trabalho e comércio de produtos. Em contraponto a esse desejo de circulação, observamos que a narrativa ruffatiana “O ataque” sugere o total aprisionamento do corpo e, especialmente, àqueles que traziam em si a perversão da ordem social. Trata-se, portanto, de uma estratégia que disciplina o corpo por meio do sacrifício de sua natureza física, mas principalmente daquilo que poderia simbolizar para uma época em que o Brasil vivia sob a égide de uma Ditadura Militar. O menino precisa ser diagnosticado, ou mesmo enquadrado, como louco para que sua família não sofresse qualquer tipo de repressão. Mesmo assim, os pais e irmãos dele se transformam em motivo de chacota na cidade de Cataguases e até as vizinhas evitam o contato com sua mãe. A cena final da

narrativa é bastante trágica na medida em que presenciamos o menino, em seu ápice de loucura, cavar um buraco dentro do próprio quarto para que pudesse se esconder quando a pequena cidade fosse invadida[67].

Em “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, narrativa do terceiro volume de *Inferno Provisório*, a repressão vai ser feita pela personagem principal que, além de assassinar o único filho do sexo masculino, ainda se suicida. Centramo-nos na configuração identitária da personagem Baiano no que diz respeito à fragilidade de sua condição temporal. O silêncio se faz presente e a narrativa descortina uma figura no frio da noite:

> 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! (RUFFATO, 2011a, p. 79).

A procura pelos chinelos na embriaguez de uma noite mal dormida sugere, desde o princípio da narrativa, que a personagem Baiano experimenta as contradições do tempo em virtude das lembranças que atormentam seu presente. A personagem precisa vencer não só a escuridão da noite, mas também a de sua própria mentalidade embriagada por um sono insustentável, que denota a alienação em que vive. Cumpridor de rotinas, Baiano é afetado em sua condição temporal por fatores externos a si mesmo. Não é a personagem que se arrepia pelo frio, mas a estação do ano, o sujeito da oração, que interpele o seu corpo, deixando eriçados os seus nervos. Aqui temos a imagem do homem contemporâneo que vive preso às forças produtivas, ao trabalho que ocupa todo o seu tempo e que não lhe dá condições para repousar e alcançar uma reflexão sobre a vida. Um sujeito lançado no abismo terrível de uma linguagem que não consegue dar sentido às emoções a não ser por objetos e ações perecíveis, que não duram o tempo necessário para fortalecer as relações afetivas com os que estão a sua volta.

[67] Além da metáfora em torno da repressão do corpo como forma de controle social à época da Ditadura Militar brasileira, ainda interpretamos a condição do menino como a do próprio escritor que se torna um desertor ao expor as feridas da sociedade na qual está inserido.

Diante disso, vemos Baiano sentindo, à flor da pele, o cansaço desta rotina martirizante, que lhe tira o sono e provoca uma profunda fragmentação em sua subjetividade. Restam apenas cacos de pensamentos, farrapos de nervos e uma cabeça oca por não conseguir entender o motivo pelo qual sua esposa havia abandonado o lar. A amargura diante do vazio deixado pela mulher pródiga faz com que Baiano descarregue rancor sobre aqueles que estão a sua volta, como é o caso do cachorro Rex:

> Da cerração que esmagava a paisagem emergiram as costelas magras do Rex, rabo abanando, a língua frenética lambendo e babando suas mãos, afastou-o; ele insistiu, empurrou-o; ele teimou, impeliu-o; ele perseverou, acertou-lhe um pontapé nos baixios. Magoado, o cachorro, nem um resmungo, refugiou-se num canto do terreiro, borrado pela névoa branca que cobria o mundo. (RUFFATO, 2011a, p. 79).

A diferença entre a atitude de Rex e a de Baiano delineia a posição que cada um assume diante do mundo: o animal busca afeto, o homem procura agredir os que têm por ele um gesto de carinho. No Romantismo literário o espaço natural interferia na configuração do homem, já na narrativa de Luiz Ruffato vemos a condição humana intervindo no cenário ficcional quando figura um tempo agônico que realça o vazio de Baiano. A cerração branca que cobre o mundo está relacionada com o nevoeiro de tempos que atravessa a subjetividade de Baiano no momento em que ele sai de casa para realizar uma verdadeira atrocidade com seu filho Cláudio. A amargura de Baiano se contrasta com a felicidade de Rex, o que mostra a indistinção entre homem e animal, ressaltando a que ponto o ser humano regride à barbárie. Se Walter Benjamin (1994) afirma que a sociedade cada vez mais demonstra vestígios de um progressivo retorno à barbárie, vemos que em “O silêncio das manhãs de domingo” ela já se configurou, pois Baiano resolve matar o próprio filho e, em seguida, comete suicídio. Poderíamos justificar a atitude de Baiano simplesmente pelo fato de ele ter sido abandonado pela esposa?

Após despertar, Baiano se encaminha para o quarto onde dormiam os quatro filhos e dois gatos no objetivo de acordar Cláudio, o único “filho-homem”. A partir desse momento, a narrativa começa a mesclar, no plano enunciativo, uma série de

digressões que não possui uma marcação temporal cronológica. Ao mesmo tempo em que a narrativa retorna a um tempo próximo como o aniversário de Cláudio, também converge para a infância sofrida de Baiano. Temos ainda, nessas várias digressões, passagens que trazem cenas relacionadas ao momento posterior da fuga da mulher e a reação de Baiano que se embriaga e maltrata os filhos; ao relato dos sentimentos que Baiano não consegue demonstrar pelo filho Cláudio; à descrição das atividades desenvolvidas por Baiano para conseguir sustentar o lar. Todas elas são entrelaçadas com a jornada de Baiano e seu filho para o Rio Pomba, o qual será cenário das mortes trágicas.

Como podemos entender a situação na qual um pai mata o próprio filho? No decorrer da narrativa, formular este questionamento seria algo que fugiria à perspectiva do leitor, já que Cláudio parecia ser um filho exemplar. Era ele quem pajeava as irmãs inventando brincadeiras diversas e, além disso, cuidava das galinhas para não botarem fora dos ninhos, retirava as tiriricas e adubava a hortinha, cuja produção era vendida para ajudar nas despesas de casa. Sem contar o fato de ir para a escola e, assim que chegava, ninguém precisava mandá-lo fazer o dever. Baiano não se cabia de orgulho quando a professora, “uma moça magrinha e de óculos tristes” como descreve o narrador, afirma que Cláudio entendia “tudo da primeira vez”. De uma reflexão que delineia as virtudes de Cláudio, a narrativa passa ao momento em que pai e filho saem de casa e se encaminham para o rio, porém este desconhece o destino reservado:

> Tomou a bicicleta, empurrou os pedais, Cláudio correu, encaixando-se na garupeira. Os pneus estenderam o comprido rastro na poeira de longo estio, serpenteando trépidos por valetas, regos, sulcos, ressaltos, buracos. (RUFFATO, 2011a, p. 81).

Torna-se interessante destacarmos o movimento em direção à morte realizado pelas personagens, que não escapa à cena descrita. No contrapelo deste movimento, temos a paralisia de uma cidade que deixa à tona os interstícios de suas vias, nas quais correm o podre e o fétido que, por sua vez, realça a escuridão em nível de pensamento do pai. Como já foi mencionado, Baiano teve uma infância sofrida, nunca teve emprego estável por ter “vagas idéias de não se querer

cavalgado". Entretanto, a liberdade ansiada por Baiano teve como resultado a sua expulsão da casa paterna. O pai que era ignorante e bronco sempre se arreliava com Baiano que, no argumento dele, vivia na "vagabundice":

> E para emendar o filho, caçava-o ébrio sem trégua nos desvãos da cidade. Se o flagrava
> pegando passarinho – alçapão e gaiola destruídos
> jogando bilosca a-valer – castigo de grão-de-milho
> nadando no Rio Pomba – cascudos
> brigando na rua – safanões
> sapeando jogo-de-baralho – puxão-de-orelha
> baforando cigarro – beliscões na bunda, nos braços
> folheando revista-de-mulher-pelada – pescoções
> em senvergonhice no pasto – relho na cacunda
> bandeando em más companhias – chutes à mancheia
> freqüentando mulher da Ilha – murros onde-pegasse
> (pitos e esculhambações e descomposturas e sermões e xingamentos nada impedia as tentações) (RUFFATO, 2011a, p. 82).

Destacamos, neste fragmento, a lista das travessuras realizadas por Baiano na infância e, em contraste, a violência que o pai alcoolizado empreende contra o filho. O perfil de Baiano sugere como a personagem teve de construir uma identidade marcada pela brutalidade e, consequentemente, pelo vazio e a solidão. Quando foi expulso de casa pelo pai até mesmo o dia da semana, no caso um sábado, se encontrava "alcoolizado". Um alcoolismo que contagia não só o espaço-temporal em que estão as personagens, mas também a subjetividade de homens e mulheres alienados pela rotina dos meios de produção seriada. Nesse momento, encontramo-nos com um Baiano que erra pela cidade, também alcoolizado como o pai, à procura de algo que explique o motivo de sua esposa ter abandonado o lar.

Enquanto Baiano martiriza o corpo com a ingestão de cachaça, o cenário no qual o homem contemporâneo está configurado corresponde ao momento em que um emaranhado de situações e informações alienadoras causa não só horror, mas também a perda da identidade:

> Em Bangu, enrabichou na cachaça. Se antes rastreava o incêndio escorregando até o fundo do fundo da garganta, pele eriçada ombros espasmódicos boca contraída abdome vergado braços convulsos – "faniquitos de amador" –, ali, na agonia da tarde, em torno a uma mesinha de fórmica, no momento em que o canto da sereia

> transbordava centenas de bicicletas operárias, todas as cores e origens, para as ruas, becos, praças e avenidas, ele agarrava-se náufrago a uma garrafa de aguardente. (RUFFATO, 2011a, p. 83-84).

Observamos como o ser humano se encontra subjugado pelos meios de produção e acaba sendo descrito por meio das características de seu veículo de trabalho, no caso, a bicicleta. Temos, com isso, a figuração do indivíduo como mais um dentre os objetos das forças de trabalho, que se prolongam em filas pelas avenidas da cidade ao final de mais uma jornada. O quadro que delineia a identidade se afunila cada vez mais, trazendo, em primeiro plano, a insônia em que vivia Baiano para, em seguida, mostrar sua embriaguez e, por fim, o canto da sereia que seduz o homem para a dominação. Diante disso, consideramos Baiano como um sujeito que ao buscar a liberdade terminou aprisionado à ilusão de vivê-la. A única forma que conseguiu encontrar para significar sua existência era salvando as pessoas que se afogavam em águas:

> E, desde sempre, buscador de afogados em águas insinceras de cachoeiras, poços, açudes, lagoas, represas, ou nas enchentes de rios, riachos, ribeiros, corgos. Vaidade sua era essa, dinheiro algum remunerava. (RUFFATO, 20011a, p. 85).

Outro fator que transforma a vida de Baiano diz respeito ao momento em que encontrou a mulher que seria sua futura esposa e conseguiu se livrar daquela vida fadada ao alcoolismo e solidão. Desde a infância, percebemos que Baiano sempre foi tratado como um verdadeiro animal e descobriu na união conjugal a humanidade que nunca havia conhecido:

> No quintal, explanava, “...porque pra tudo tem que buscar água lá embaixo, na mina, pra beber, pra cozinhar, pra tomar banho... E a coitada, pra lavar as vasilhas, as roupas, tinha que agachar no chão pra usar a bacia... Aí, resolvi...”, e mostrava o tanque recém-adquirido. No mandiocal, arquitetava, “...levanto o padrão, fica só dependendo da Força-e-Luz puxar a fiação. Aí, vela, só no velório!” (RUFFATO, 2011a, p. 88).

A vida de Baiano se abre para novas experiências e, nesse sentido, a personagem passa a viver e se dedicar ao matrimônio. Vemos, no excerto acima, que a personagem faz tudo para satisfazer às necessidades da esposa, mas mesmo assim ela resolve deixar o marido e os filhos. Baiano cai em um grande abismo ao saber que foi abandonado pela esposa. O amor de Baiano pela esposa era evidenciado apenas pelos objetos que ele adquiria para facilitar as atividades domésticas. Sendo assim, a fragilidade em compartilhar seus sentimentos, levou-o a assassinar o próprio filho. Cláudio entra no Rio Pomba a pedido do pai que, por sua vez, nada mais e mais ao fundo para a criança terminar se afogando:

> voltou
> s
> s
> u
> b
> m
> e
> r
> g
> i
> u
>
> A mansa correnteza impele o domingo, dissipando os vapores que sufocam a superfície.
> (_Quando vou dormir, lembro que não posso entregar os pontos... Luto... A noite inteira rolando de um lado pro outro... De manhã, entretanto... já esqueci tudo...) (RUFFATO, 2011a, p. 91).

A palavra “submergir” simula o movimento do menino se afogando no Rio Pomba e, em contraponto, traz a reflexão do pai sobre sua luta para suportar a dor de um sentimento amoroso cultivado em vão, já que havia sido deixado pela esposa. O duelo entre memória e esquecimento se dissipa no momento em que a personagem realiza um trabalho de luto da imagem de sua esposa ao cometer o assassinato do filho. Para Jeanne Marie Gagnebin (2006), o trabalho de luto possibilita superar a morte, fazendo com que o passado deixe de reprimir o presente. Esse gesto permite que os vivos continuem suas vidas sem se manterem aprisionados a lembranças do passado. Contudo, o trabalho de luto realizado por Baiano acarretou não só a angústia por não conseguir compreender o vazio deixado pela esposa, como também o próprio suicídio e morte do filho. Baiano retira o corpo

ainda quente da criança de dentro da água, amarra um fio de náilon e, em seguida, joga-o novamente no Rio:

> 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 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, 2011a, p. 91-92).

A narrativa é finalizada com a imagem do corpo de Baiano balançando na forca como um pêndulo temporal. Ele se mata com o mesmo fio que liga a sua vida com a de Cláudio. Resta apenas o silêncio e o vazio que atravessam não só o tempo daquela manhã de domingo, como também o corpo do sujeito que atinge a finitude ao dar cabo à própria existência. Diante disso, percebemos o quanto a pentalogia *Inferno Provisório* traz à baila um universo no qual o sujeito apenas se insere quando tem sua subjetividade regida pelos mecanismo de controle do corpo em sua estrutura psicofísica. Ao ressaltar a condição temporal do homem por meio de sua materialidade corpórea, a série tematiza a carência de um arsenal de experiências que permita ao ser humano se libertar das coerções exercidas sobre si mesmo e deixar o monstro interior falar. O afastamento de uma experiência corpórea faz com que o sujeito ingresse em uma temporalidade apenas superficial e nunca consiga atingir as profundezas de seu próprio ser, a saber, a transcendência pela linguagem. Disso resulta a constante necessidade de se submeter ao tempo do trabalho que controla e organiza sua identidade no ritmo dos padrões criados pela sociedade, como forma de racionalização do caos. Sem rastros do passado em seu corpo, o homem queda inerte frente a ideia de viver em um presente eterno, que só se revela como obsoleta quando ele alcança o fim, a morte.

4.3 A temporalidade entre o público e o privado

> *Mas é também verdade que, paradoxalmente, nossa vida só se completa no fim, ou seja, somente com o advento da morte nos tornamos uma história individual no tempo.* (RUFFATO, 2014b, p. 149).

Em *Inferno Provisório* é possível identificarmos de que modo o homem contemporâneo se relaciona com o domínio público, tendo em vista a constante busca por alinhar sua temporalidade aos discursos que se reproduzem neste ambiente comum a todos. Algumas personagens da pentalogia de Luiz Ruffato, mais que outras, têm a necessidade de serem reconhecidas pelos indivíduos que estão ao seu redor. A princípio, observamos que a própria organização espaço-temporal do Beco do Zé Pinto, onde transita a maioria das personagens ruffatianas, se configura como lugar propício para a quebra das fronteiras que separa a esfera privada da pública. Quando as personagens, por si mesmas, não conseguem demonstrar a necessidade de exposição social, temos um narrador sempre apto a revelar, pelas fissuras dos barracos, as profundezas que resguardam a intimidade. Outras, porém, não se enquadram nesse desejo e acabam optando pela mobilidade como forma de escapar ao sentimento de vazio e indigência. Deste modo, focalizamos as narrativas "Paisagem sem história", do livro *O mundo inimigo* (2005b), "Estação das águas" e "O morto", situadas em *Vista parcial da noite* (2011a), como também "Trens" e "Milagres", que se encontram no último volume da série, *Domingos sem Deus* (2011b), na tentativa de compreender como se configura a passagem da vida privada a uma norteada pelo tempo público.

Inicialmente, em "Paisagem sem história", o narrador heterodiegético ressalta a intimidade da prostituta Cidinha por meio das fotografias de artistas famosos "caprichosamente recortadas de revistas" e coladas por ela no fundo de um guarda-roupas. É inevitável que o narrador adentre na intimidade daqueles rostos públicos: "De quem aquele sorriso melancólico? E aquela testa? O olho que nos mira romanticamente: Roberto Carlos? Quem, o casal do qual apenas restaram braços entrelaçados?" (RUFFATO, 2005b, p. 127). As indagações sobre a identidade destas figuras ilustres sugerem que nem elas têm o reconhecimento que Cidinha busca encontrar no seu grupo social. Quanto mais avançamos na leitura da narrativa, percebemos o quanto o narrador invade os interstícios mais recônditos deste móvel:

> Uma caixinha de papelão – abrigo de um chapéu-de-feltro masculino, um dia – asila, promíscua, pratinhas, escovas, pentes, espelho-de-mão com escudo do Flamengo, uma certidão de nascimento cuidadosamente dobrada e redobrada e ainda mais uma vez dobrada. (RUFFATO, 2005b, p. 127).

A invasão ao guarda-roupas só acaba quando o narrador se depara com o retrato de Cidinha ainda na infância e começa a narrar as condições em que ela vivia. Em seguida, ele parece observar o mundo a partir da perspectiva da personagem, de modo a questionar sobre as intenções do menino Luzimar, que limpava a casa da Ilha: "O menino, Lucimar? Luzimar? Luiz-mar?, com quantas punhetas não deve tê-la homenageado? [...]" (RUFFATO, 2005b, p. 128). A imaginação de Cidinha vagueia no objetivo de descobrir como o menino Luzimar poderia desejá-la sexualmente ou, até mesmo, como ela poderia satisfazê-lo. Aos poucos, estamos diante da vida sexual de Cidinha, que é obrigada a se deitar com todo tipo de homem, inclusive os que têm doenças venéreas, e ainda ouvi-los "bufando" palavras vulgares no seu ouvido. O entretenimento da personagem era o de se debruçar na janela lembrando das promessas de casamento feitas por Zunga enquanto o dia "desmoronava" por trás dos morros. Deitada no chão, Cidinha escuta uma voz que a chama ao longe, mas não consegue distingui-la, pois parece ser a de sua mãe, que morreu quando ela ainda era uma criança. Esta situação torna-se um pretexto para que a personagem recorde o dia do velório da mãe, cujo caixão havia sido dado pela prefeitura[68]. O pai, por sua vez, aumenta o consumo de álcool e, principalmente, as agressões contra a moça:

> Ela, que ainda não era Cidinha, agasalhava a cabeça, lençol manchado de percevejos, o vento brincando com o amarrado de sapé que cobria o casebre cai-não-cai, O que acontece quando a gente morre?, A gente vai para onde?, Nunca mais vou ver minha mãe?, Nunca mais? E o pai, pressentindo-a revirar no colchão esburacado estendido no chão alisado com bosta-de-vaca, Vê se dorme, desgraçada!, Vê se dorme, senão... (RUFFATO, 2005b, p. 130-131).

[68] O fragmento que traz o passado de Cidinha está destacado pelo uso das aspas e do itálico.

Ao olhar para o passado, Cidinha não se reconhece na mulher que havia se transformado. Isso porque apenas no momento em que ela se enquadra na função de prostituta vai ser identificada como sujeito por aqueles que fazem parte do seu círculo social. Imersa no universo da prostituição, a personagem é incapaz de atribuir sentido a si mesma e, portanto, de construir experiências com os outros. Quanto a isso, recorremos a Newton Bignotto (2009) que disserta sobre as críticas arendtianas a respeito da destruição do espaço público. Concordando com Hannah Arendt, o autor argumenta que a vida na cidade se constitui pelas diversas realidades vividas por cada indivíduo em sua intimidade. Por esse motivo, o espaço público vem sendo invadido "[...] por fatos e discursos que nada mais fazem do que repetir a vacuidade dos discursos privados diante da tarefa imensa de construir uma esfera pública na qual a cidade busca sua identidade." (2009, p. 229). Bignotto exemplifica o fato se referindo aos *reality shows* que mostram a importância dada ao privado frente ao público, fazendo com que até mesmo os seres anônimos tenham suas vidas mantidas sob vigilância:

> A existência humana é sempre algo que se desenrola entre homens, que exige a constituição de um espaço comum, para que cada um possa ser visto em seu aparecer. Sem sermos vistos e ouvidos não somos nada para os outros e, por consequência, nada para nós mesmos. (BIGNOTTO, 2009, p. 230).

A busca pelo reconhecimento social passa a fazer parte do imaginário contemporâneo que tende a apagar os limites entre o público e o privado. Todos querem ter visibilidade e, portanto, procuram, de modo incessante, expor sua intimidade o quanto for preciso. Para Hannah Arendt (2007), o surgimento da cidade-estado e, consequentemente, do universo público se deveu a esfera privada da família e do lar. A autora elenca que, inclusive, Platão acreditava na expansão do plano público a ponto de abolir a vida privada. Se havia uma relação entre o público e o privado na *polis*, que representava a esfera da liberdade, era somente pelo fato de que o homem conseguia superar as necessidades da vida em família e, assim, alçar a sua emancipação. Nas palavras de Arendt, o chefe de família podia ser considerado livre quando tivesse a coragem de deixar o lar para ingressar na vida política, onde todos eram iguais. A distinção entre o público e privado se estendeu

até a Idade Média e alcançou seu fim na sociedade moderna, quando houve a diluição de suas fronteiras com o aparecimento dos grupos de massa:

> Uma vez que a nossa percepção da realidade depende totalmente da aparência, e portanto da existência de uma esfera pública na qual as coisas possam emergir da treva da existência resguardada, até mesmo a meia-luz que ilumina a nossa vida privada e íntima deriva, em última análise, da luz muito mais intensa da esfera pública. No entanto, há muitas coisas que não podem suportar a luz implacável e crua da constante presença de outros no mundo público; neste, só é tolerado o que é tido como relevante, digno de ser visto ou ouvido, de sorte que o irrelevante se torna automaticamente assunto privado. (ARENDT, 2007, p. 61).

Entretanto, a estudiosa considera que a sociedade de massas acaba por privar o homem de seu lugar no mundo e, principalmente, do seio familiar. Daí, a necessidade constante de procurar a admiração dos outros na vida pública como se a imagem fosse uma espécie de objeto de consumo. De tal forma, o homem acaba vestindo uma "máscara pública" que, na acepção de Zygmunt Bauman (2001), constituiria "[...] um ato de engajamento e participação, e não um ato de descompromisso e de retirada do 'verdadeiro eu', deixando de lado o intercurso e o envolvimento público, manifestando o desejo de ser deixado só e continuar só." (2001, p. 112). Conforme Bauman, o espaço público perde seu caráter civil por dois motivos, a saber: quando não é acessível, apresentando marcas de hostilidade, e ao transformar o homem em consumidor de bens. Como gesto individual, o consumo impede que os indivíduos se socializem e troquem experiências, tornando-os meros admiradores de mercadorias. Sendo assim, o teórico finaliza seu conjunto de ideias mostrando que a esfera pública tem sido cada vez mais vigiada/controlada, o que engessa o contato humano.

Ao perder o intercâmbio de experiências, o domínio público passa a ser apenas um lugar de consumo, sendo que o ato de consumir faz o homem transformar a sua imagem em algo que deve ser exibido/espetacularizado. Alguns, porém, fogem à regra e optam pela peregrinação como forma de conseguir o reconhecimento de seus compartes. Essa é a opção feita pela personagem Isidoro da narrativa "Estação das águas", situada no terceiro volume da pentalogia

ruffatiana. Mais conhecido pela alcunha de Caburé, nas situações em que se cansa da violência paterna ele decide se afastar do meio social ao qual pertence a fim de andar à revelia do tempo: “Rueiro, o zureta escapava, concubino da arte, esbranquecendo os cabelos da mãe, enjerizando o pai.” (RUFFATO, 2011a, p. 45). Apesar das promessas de mudança feitas a si mesmo com o intuito de acalmar os nervos da mãe, dona Fátima, Caburé nunca consegue conter sua gana pela travessura, ainda mais se levarmos em conta que o pai alcoólatra, Zé Bundinha, sempre está disposto a tornar um acontecimento público a vida da família:

> [...] no retorno para casa deparava o pai ridiculamente bêbado no botequim do Gérson, na boca da Ponte-Nova – e sucumbia às tentações. Por mor dos pecados, desejava, do fundo do coração, que aquela “íngua”, como dizia às vezes nervosa a mãe, morresse, e só de essa idéia relar seu pensamento antevia-se condenado à eternidade do inferno, [...] Como, porém, camuflar o ódio que peçonhava seu sangue? Como ocultar as manchas roxas, ervas daninhas semeadas por mãos que indistinguiam bicho e gente? (RUFFATO, 2011a, p. 47).

A evasão do lar era sempre a melhor escolha para se desvencilhar daquela vergonha que trazia, arraigada em seu peito, dos espetáculos protagonizados pelo pai no seu empreendimento pelo vício. Certo dia, Caburé decide fugir de casa, de uma vez por todas, pois não suportava mais ver a mãe sofrer. Para evitar o encontro de conhecidos pelo caminho, a personagem resolve se enveredar por uma chacrinha até alcançar um local onde pudesse não ser identificado pelos transeuntes. Entretanto, quando começa a recordar dos vizinhos que habitavam a região do Beco do Zé Pinto (Antônio Português, Zunga, Hilda do Zito Pereira, Zulmira, Marlindo, dona Olga, Sá-Ana, Zé Preguiça e Presidente) se lamenta por abandoná-los ao mesmo tempo em que se vangloria da façanha. Ao chegar em certo ponto do percurso, a personagem toma a decisão de voltar para casa e, arrependido, recebe o carinho materno “como aviso” para colocar um fim nas suas traquinagens. Outra vez contém o desejo de abandonar a família e, agora, arruma um trabalho como vendedor de picolé no intuito de endireitar a vida para que a mãe pudesse se orgulhar dele. Procurando aumentar a clientela, Caburé vai ao prostíbulo

denominado Ilha, mas quando chega, além de ser repreendido pelo segurança, Murrudo, se torna alvo, mais uma vez, do espetáculo de violência feito pelo pai:

> Então, passou a espancá-lo, e com tal violência que, apiedados, os vizinhos suplicaram, “Chega, Zé, Chega, que você mata esse menino”. A dona Fatinha buscou atracar-se com ele, mas, impelida contra a parede, esfolou braço e joelho, recolhida à cama a poder de maracugina. Desceram Zé Pinto e Zé Preguiça e aplicaram-lhe uma gravata, e as mulheres enfurecidas socaram-lhe a cabeça para que largasse o Isidoro, “Solta!, Solta!”, que num átimo desapareceu. (RUFFATO, 2011a, p. 50).

A personagem se envergonha do pai que transforma a vida da família em uma cena pública, expondo o sofrimento e o desgosto da mãe para todos os vizinhos do Beco. Após o incidente, Caburé mais uma vez se afasta para suportar sozinho as feridas deixadas em seu corpo. A assertiva, que finaliza o enredo, mostra que o foco do narrador se projeta *in media res*: “De coque, Caburé cafunga, doloridos lanhos nas costas, braços, pernas, rosto.” (RUFFATO, 2011a, p. 51). Ao retomar a cena do início da narrativa, vemos que o narrador destaca o tempo cíclico em que a personagem se encontra ao ter uma existência perpassada pelas mesmas situações.

Outra cena que se repete na série *Inferno Provisório* diz respeito ao controle do espaço público exercido por figuras relacionadas ao poder coercitivo social. A narrativa “O morto”, localizada em *Vista Parcial da Noite* (2011a), exemplifica o domínio que o delegado Aníbal Resende tem sobre a cidade de Cataguases. Cabe a ele vigiar a circulação de pessoas, como também as informações movimentadas entre elas. “O morto” traz dois planos temporais: o primeiro corresponde à vida circense levada por Permínio Pedroso Alves, enquanto o outro se refere ao percurso profissional do delegado. Ambos com funções distintas na sociedade: provocar alegria em contraponto ao exercício de autoridade. Vemos que Permínio tem uma vida regrada em virtude da pouca verba gerada pelo circo, trazendo revolta à filha de doze anos de idade e descontentamento à mulher cansada daquela peregrinação: “Chegavam a passar necessidades... Espiavam o estado da lona, riam...” (RUFFATO, 2011a, p. 134). Já o delegado experimenta as benesses de sua posição

social, desfrutando do poder coercitivo que tinha apenas contra os mais pobres, pois não podia coagir os “filhinhos-de-papai”:

> [...] amuava-o apenas o braço curto não alcançar os filhinhos-de-papai, mas o delegado justiçava, candeavam os otários cabeludos e raspavam a gadelha à máquina-zero, carreavam os pés-de-chinelo e o sargento sentava a toalha molhada na altura dos rins, urina sangue o elemento E, ó, nenhumas marcas, Carneiro estimava a função, mas quando, ao abordar um tipo o ameaço, aí, crioulo, sabe com quem está falando?, então procura se inteirar, negão, sou filho do doutor-fulano-de-tal e fodo com você se me encher o saco, e acovardava-se, intimidado, carecia do soldo fim do mês [...] (RUFFATO, 2011a, p. 133).

O poder de Aníbal só alcança aqueles que vivem em condições precárias e, por esse motivo, desconta a raiva dos ricos em ladrões-de-galinha, maconheiros, bichas-loucas, dentre outros. A lei aqui é exercida à moda do mandonismo patriarcal, ainda presente em nosso país que faz uso da força e da violência somente com os indivíduos que estão à margem da sociedade. Uma violência feita a bel-prazer para que o país conseguisse controlar os sujeitos que tentassem infringir as ideologias construídas pelos que estavam na soberania do poder[69]. Vemos a configuração simbólica do uso privado da violência pelo delegado em relação aos marginalizados, que deixa de ser uma exceção, pois ele adota a posição social de detentor do direito público. De acordo com Giorgio Agamben (2004, p. 78), o estado de exceção consiste no modo que os governos encontraram de empregar o poder (direito, leis, violência, etc.) conforme os próprios interesses:

> O estado de exceção não é uma ditadura (constitucional ou inconstitucional, comissária ou soberana), mas um espaço vazio de direito, uma zona de anomia em que todas as determinações jurídicas – e, antes de tudo, a própria distinção entre público e privado – estão desativadas.

[69] O emprego da violência como forma de permanência no poder remonta à época da escravidão no Brasil. Segundo o argumento de Darcy Ribeiro (1995, p. 23), a ideia de povo-nação no país surge como resultado da concentração da força de trabalho escrava “[...] recrutada para servir a propósitos mercantis alheios a ela, através de processos tão violentos de ordenação e repressão que constituíram, de fato, um continuado genocídio e um etnocídio implacável.”. O autor ainda ressalta o fato de que as elites oligárquicas não abriram mão de usar a violência para que o Brasil conseguisse manter a economia latifundiária de exportação.

As leis são as mesmas para todos, mas o que o estado de exceção faz é suspender a funcionalidade delas segundo as necessidades daqueles que detêm o poder. Agamben dialoga com diversos autores, como Benjamin e Foucault, na defesa de que o estado de exceção acaba por negar a constitucionalidade do direito e, portanto, não possui nenhum reconhecimento jurídico[70]. Com base nessa argumentação, notamos o quanto a personagem ruffatiana, Aníbal Resende, procura impor o poder disciplinar na pequena cidade de Cataguases como forma de controle de qualquer indivíduo que possa causar uma sublevação popular. Isso fica perceptível no modo como ele interroga a personagem Permínio, que se projetaria como uma figura contraventora em relação ao *status* social do delegado. A narrativa termina com a descrição do boletim de ocorrência, localizado na página seguinte ao interrogatório, que delineia a morte do proprietário de circo por causa de um desentendimento com um homem, que desejava assistir ao espetáculo sem pagar pelo ingresso. O enredo de "O morto" foi dividido estrategicamente em seis partes, que mesclam a ordem temporal dos fatos e traz uma dualidade de sentido, pois fica a impressão de que o assassinato teria sido realizado por desafeto do delegado com Permínio. A dúvida se instaura pela própria estrutura narrativa que denota a instabilidade temporal em que se encontra o sujeito contemporâneo.

Tal instabilidade também faz parte da vida de dona Nica, personagem encontrada na narrativa "Trens" do quinto volume de *Inferno Provisório*[71]. Aqui dona Nica se encontra na velhice e sofre em seu próprio corpo as transformações ocorridas com a passagem temporal. Ela procura, de toda forma, driblar o tempo se comprometendo com os afazeres domésticos e atividades artesanais. Contudo, quando sai às ruas, a temporalidade pública invade a personagem que busca se tornar invisível:

[70] No que tange à organização política de governos ditatoriais, Agamben afirma: "Diferente é a situação da ditadura soberana que não se limita a suspender uma constituição vigente 'com base num direito nela contemplado e, por isso, ele mesmo constitucional', mas visa principalmente a criar um estado de coisas em que se torne possível impor uma nova constituição." (2004, p. 55).

[71] Esta personagem também pode ser encontrada na narrativa "Aquário", presente no primeiro volume da série ruffatiana.

> Na rua, a tarde imolava-se no calor dos paralelepípedos. Suspensa, a cidade, dividida em duas, vigiava impaciente a passagem do interminável carregamento. A mulher agarrava-se à bolsa de napa, fios de cabelos brancos derramando do lenço-de-cabeça. Findo o comboio, caminhões, carros, motos e bicicletas avançaram atabalhoados e só então a vaga atravessou às pressas, esbarrando-se, em direção ao passeio contrário. Subiu o calçadão da Rua do Comércio, as lojas àquela hora ociosas, e, afadigada, deliberou sentar-se num banco à sombra das sibipurunas da Praça Rui Barbosa. Outros tempos, talvez avivasse uma conversação com algum conhecido, mas, antiga, já a ninguém distingue. Raras as vezes que emite algum juízo. Muda e surda, assim exigem – e esquiva faz-se invisível. (RUFFATO, 2011b, p. 39-40).

A imagem da locomotiva, que corta a cidade, chama-nos a atenção pelo fato de que dona Nica se posiciona na condição de um indivíduo que chegou a tal ponto de sua existência que apenas aguarda, pacientemente, o fim. O plano público envolve a temporalidade da personagem que, agora, vive sob o controle não mais do marido que lhe violentava, mas de si mesma por se ver desconhecida e inútil entre os transeuntes. Sentindo-se “um estorvo”, dona Nica não consegue se identificar com o tempo presente, já que, abandonada até mesmo pelos filhos, lamenta as opções feitas na vida. A imagem da locomotiva que continua a trafegar pela cidade faz com que o narrador heterodiegético traga luz ao passado da personagem, no momento em que ela, juntamente com os filhos e o marido, tinha a necessidade de embarcar para mais uma viagem[72].

Assim, o narrador percorre todos os lugares nos quais a família habitou com a finalidade de garantir a subsistência: Cataguases, Rodeiro, Sinimbu, Dona Eusébia, Astolfo Dutra, Sobral Pinto e Diamante. Em todos eles, assistimos as lembranças que marcaram a vida de toda a família e que ainda perduram na memória de dona Nica. Rastros de tristeza e amargura encontramos na descrição da vida pregressa da personagem que, ao final, reflete se o percurso adotado teria sido o melhor para todos. O que faz com que ela negue sua identidade no tempo presente ao fazer a declaração que finaliza a narrativa: “Isso, o que restara.” (RUFFATO, 2011b, p. 42). O imaginário de família harmoniosa não entrava em compasso com o que a sua havia se transformado. Os filhos se tornaram um fardo a ser carregado para o resto

[72] Quanto a essa referência ao passado, percebemos que há uma mudança tipográfica para a letra *calibri*.

da existência e, principalmente, os problemas trazidos por cada um, que afetavam a vida da personagem a ponto de sua intimidade ser alvo de comentários públicos. Ao manter a imagem do trem como fulcro narrativo, observamos que o narrador heterodiegético alinha a vida de dona Nica às diversas travessias e cargas a que este meio de transporte está sujeito nos desvãos das estradas.

Travessia composta por obstáculos de toda sorte também enfrenta outras duas personagens do último volume de *Inferno Provisório*. Na narrativa “Milagres”, deparamo-nos com o encontro entre Raul, apelidado de Nilo pela família, e Gilson, borracheiro de uma oficina situada após a cidade de Divisa Alegre – MG. Nilo realiza uma viagem com a esposa, Vera, e os filhos, Netinho e Talita, que possivelmente seria a última em família devido à dificuldade de manter todos juntos. Dirigindo um carro Siena, Nilo acompanha, de modo paciente, a indiferença dos filhos e as contrariedades da mulher em escolher até mesmo um hotel para se hospedarem por apenas uma noite:

> Desejava bater o pé, impor sua vontade, mas compreendia a mulher. Não era soberbia o que a atiçava, mas frustração. Aquela, talvez, a última viagem em família. Adolescentes, tiveram que negociar com os filhos – corrompê-los, na verdade –, oferecendo um iPod para a Talita, um curso de guitarra para o Netinho. A contragosto, aceitaram a permuta, mas, sabiam, cada vez mais difícil, e caro, persuadi-los. Ela se esmerava por encaminhar tudo às direitas, cuidando para não amplificar as tensões cotidianas, mas a vida negaceava, irrefreável. Vorazes, os anos devoravam seu corpo, e as pequenas alegrias que um dia sustentaram suas ilusões sucumbiam à rotina do dinheiro contado, da dificuldade de diálogo com os filhos, da ausência de companheirismo do marido. E aquelas bobagens dos primeiros tempos, cinema, restaurante, motel, passeios, presentes, surpresas, encontravam-se agora encarceradas num tempo tão remoto que duvidavam ambos de suas lembranças. (RUFFATO, 2011b, p. 55-56).

Desde o início da narrativa, o narrador heterodiegético viabiliza um quadro íntimo e bastante trivial de uma família cujas experiências vividas entre eles estão em declínio. Ficara apenas a desilusão e o vazio de uma vida em que as alegrias cotidianas foram se apagando com o passar do tempo. A viagem denota a transição pela qual o casal atravessa em decorrência do amadurecimento dos filhos que, cada

vez mais, tende à quebra dos laços paternos. Além disso, presenciamos a derrocada de uma relação conjugal em que a rotina pesou tanto a ponto de Nilo reconhecer as frustações da esposa e ambos aceitarem, tacitamente, o fim da intimidade. Durante o trajeto, vemos que todos no carro são indiferentes entre si, o que provoca discussões e desentendimentos até mesmo na hora de escolher um local para almoçar.

Além de estarem cansados, o pneu do carro fura e Nilo é obrigado a parar em uma borracharia para fazer o conserto. Nesse momento, ele se encontra com a personagem Gilson, chamado de Cabeludo, e que tem uma história de vida inquietante para Nilo. A vida de anonimato levada por Gilson encanta tanto o motorista, que ele se torna confidente das recordações vividas pelo seu interlocutor. Ambos viajantes, já que Nilo era representante comercial e Gilson havia fugido da terra natal, percebemos que um termina por completar a história de vida do outro. Quando Nilo pergunta a procedência do borracheiro, ficamos diante do estranhamento e perplexidade refletidos na face de Gilson: “Rodeiro havia se tornado uma palavra oca, raro em raro pronunciada, um quadro esmaecido evocando uma cena além do tempo, fora do espaço, ‘De onde você é?’, ‘Não conheço não’.” (RUFFATO, 2011b, p. 64).

O receio de comunicar suas experiências de vida, que Gilson teve durante anos, foi simplesmente repelido com a presença daquela figura, Nilo, que recordava sua terra natal. Logo, o borracheiro conta o motivo de ter abandonado a cidade onde nasceu pelo medo de assumir uma paternidade, ainda tão jovem, e sem ao menos saber se era mesmo o genitor. A pressão que fez contra si mesmo era tanta que Gilson, mesmo após ter se mudado para o Rio de Janeiro, começava a imaginar que alguém poderia estar a sua procura e se sentia vigiado por toda parte. Assim, ele procurou se esconder cada vez mais, até que terminou a vida sendo borracheiro em uma região pouco movimentada.

Gilson chega mesmo a propor a Nilo que, se acaso encontrasse algum conterrâneo, ele pudesse mandar lembranças de sua parte. Entretanto, após o término do conserto, quando Nilo já está no carro com a família, o borracheiro acena para que ele pudesse parar. O assunto tratado era para que Nilo esquecesse o pedido feito de enviar notícias aos seus. A narrativa termina com a imagem da

esposa irritada perguntando ao marido sobre a conversa tão íntima com o dono da borracharia. Não ficamos sabendo a reação de Nilo após o questionamento da mulher, mas, podemos notar que a ausência de uma posição sugere o desconforto em adentrar na intimidade de um homem desconhecido e poder fazer aquilo que não conseguia com a própria família, conversar sobre a vida.

O percurso aqui adotado evidencia que a produção literária de Luiz Ruffato focaliza as contradições do homem contemporâneo em busca do seu reconhecimento no setor público-social no qual está inserido. No momento em que a intimidade se torna pública ou, mesmo, quando há o desejo de afastamento das relações em sociedade, vemos que muitas personagens não conseguem discernir entre uma e outra. Sem conseguir alçar experiências significativas, os sujeitos se veem diante de cenas que acabam atingindo a esfera pública, como no caso do homicídio e da violência doméstica. Assim, o homem vai se afastando cada vez mais daquilo que o torna humano e perde a capacidade de verter suas experiências em linguagem[73]. Os fatos descritos nas narrativas passam a integrar a esfera do público na medida em que se tornaram casos banais na realidade não só das grandes metrópoles, como também das cidades brasileiras interioranas. Nem mesmo com essa inserção do privado no plano público, as personagens de *Inferno Provisório* alcançam visibilidade sobre si mesmas. Dessa maneira, elas perdem o sentido da comunicação, o que revela ainda mais a catástrofe vivida na contemporaneidade que, a cada dia, emudece os sujeitos.

[73] Embasada na leitura do poema épico de Homero, *Odisseia*, Jeanne Marie Gagnebin (2006) define o termo “cultura” como sendo a habilidade humana de entrar em comunicação com o outro e de proceder a uma troca simbólica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *O tempo, que tudo vê, viu enfim também teu crime, e hoje condena esse abominável consórcio, que te fez pai com aquela de quem eras filho!* (SÓFOCLES, [≅ 427 a.C.] 2002, p. 69).

Como resposta a um questionamento pretérito, a exclamação feita pelo Coro em *Édipo Rei* ([≅ 427 a.C.] 2002), de Sófocles, a respeito do ato incestuoso realça a ideia de que o tempo sempre bate à porta trazendo luz e esclarecimento. Quando Santo Agostinho reflete sobre quaisquer tentativas de promover uma definição do tempo, expõe, acima de tudo, a impossibilidade que reside na busca por apreendê-lo em sua essência metafísica. Nossa hipótese de leitura visou entender o jogo de temporalidades existente na série *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato, enfatizando a diferença em relação às literaturas modernas que tendem a abolir o tempo (ROSENFELD, 1976). Elaborado no seio da tradição clássica, o incesto representa, no caso de Édipo, a negação da própria origem a fim de seguir o curso da vida. Isso pode ser relacionado com as personagens da série ruffatiana que, na garantia da subsistência, tiveram que abandonar sua terra natal e ingressar no cenário da mobilidade.

Fizemos um itinerário de estudo que mostrou como a própria condição do escritor contemporâneo foi pautada por transformações referentes à arte de narrar e, ainda, ao campo de divulgação e consumo do produto literário no contexto das novas tecnologias de linguagem. Na entrevista concedida a nossa pesquisa, Luiz Ruffato delineou que o contato da *persona* autoral com o público tornou-se tão acirrado a ponto de haver um verdadeiro fetichismo para que os escritores sejam presença marcante na vida pública brasileira por meio de concursos, premiações, eventos, feiras literárias e, principalmente, de recursos digitais. Por um lado, mostramos que há muitos desafios a serem vencidos no momento em que o escritor se depara com a formação de um novo público leitor envolvido com o mundo virtual, como também com a cultura de massa que chega das vitrines internacionais, o desenvolvimento da indústria livresca e a própria profissionalização em nosso país. Por outro, algumas considerações teóricas (AVERBUCK, 1984; MORIN, 1972; MORICONI, 2006; VIEGAS, 2007) foram cruciais para entendermos como os autores tiveram de lançar mão de vários recursos que conseguissem manter a

legitimidade de sua obra junto ao público e de que forma os *mass media* democratizaram o acesso a uma cultura que era reservada apenas às elites. Sendo assim, quando Luiz Ruffato ingressa no universo *coll* das multimídias, ele permite que sua produção literária alcance uma quantidade maior de leitores.

Tratamos de resolver a querela levantada por alguns críticos em relação ao fato de Luiz Ruffato empregar uma estética realista/naturalista nas suas obras. Para tanto, recorremos a autores como Alfredo Bosi (2006) e Flora Süssekind (1984) com o objetivo de evidenciar os pontos estratégicos desses estilos na configuração de uma identidade nacional que tinha como princípio fazer o mapeamento do Brasil. Dialogando com os estudos de Beatriz Resende (2008), Heidrun Krieger Olinto (2006) e Karl Erik Schøllhammer (2011), observamos que a produção do escritor mineiro traz a realidade urbana por meio da experimentação das possibilidades de linguagem. Ruffato distancia-se, portanto, desses modelos tradicionais de escrita quando hibridiza uma polifonia de vozes que indaga sobre as imagens brutais propagadas pela nossa sociedade, trazendo à tona os problemas inerentes ao tempo presente em suas contradições históricas.

Ao intercalar referências a outras obras literárias, o discurso narrativo de *Inferno Provisório* encena o percurso de comunicação intercultural que a literatura brasileira contemporânea precisa traçar na sedução de público leitor. O efeito de *hiperlink* entre as diversas narrativas da série ruffatiana alça tal conjunto à categoria de romance, como bem define o próprio escritor ao sugerir o gênero literário ao qual sua produção está filiada. Além disso, o *hiperlink* ressalta a experiência extratemporal do acontecimento literário que, à moda proustiana, traz a dimensão do tempo da leitura como revelação da arte. Para compreendermos como esse desvelamento acontece, seguimos a proposição de Gilles Deleuze (2006) a respeito de *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, que assinala o caminho do homem rumo aos limites do pensamento, como também a "busca da verdade" e o entendimento da Arte como um mundo de signos que reage contra os signos sensíveis, penetrando na opacidade da vida. Somente a arte é capaz de extrapolar os signos sensíveis e nos revelar a essência daquilo que a experiência ordinária não pode propiciar.

Sabemos com Deleuze que a aprendizagem em Proust “[...] diz respeito essencialmente aos signos. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados.” (2006, p. 4). Assim, o ato de aprender já é em si uma interpretação de signos ou de hieróglifos. Aquilo que ensina algo libera signos, sejam da mundanidade, do amor ou mesmo das impressões e das qualidades sensíveis, os quais, na obra de Proust, estão organizados em círculos que se impermeabilizam, formando sistemas plurais de tempos. Se, como afirma Deleuze (2006), é apenas no nível da arte que as essências são reveladas enquanto a unidade de um signo imaterial e de um sentido inteiramente espiritual que em vão procurávamos na vida, supomos que as personagens de *Inferno Provisório* enfrentam a luta de viver em um *tempo perdido*, enquanto o ato mesmo de escrita insinua o *tempo redescoberto* e, por fim, a montagem da estrutura narrativa da série delineia a procura incessante pelo tempo.

As aporias do tempo na série ruffatiana não estão relacionadas à ideia de fluxo contínuo dos fatos, mas à coexistência virtual de diversos planos temporais, que significa a condição humana no mundo atual. Com suporte no ideário de Deleuze, Peter Pál Pelbart elucida: “A arte revela a eternidade, não no sentido de uma ausência de tempo, mas como um tempo original absoluto, complicado, tempo das Essências, que não têm, diferentemente de Platão, a estabilidade e a identidade garantidas.” (2010, p. 11). Desse modo, Luiz Ruffato coloca *Inferno Provisório* em uma posição atemporal no momento em que ressignifica o contexto do movimento (i)migratório realizado em âmbito nacional, revelando as contradições de nossa formação social e ideológica. Por esse motivo, acreditamos que as personagens da série ruffatiana nunca conseguem respostas para os conflitos que as afligem, e assim a opção pela mobilidade faz com que se esqueçam de si mesmas. Contudo, nem por isso elas deixam de travar confrontos com o mundo ao seu redor, já que nunca alcançam o reconhecimento necessário para fazer parte dele.

As metrópoles brasileiras, como São Paulo, aparecem não apenas como lugar propício para que os sujeitos penitenciem a culpa por ter abandonado suas origens, mas, principalmente, para a vigência da desordem e do caos que carregam consigo. A vulnerabilidade subjetiva estende-se às condições de sobrevivência que, mesmo sendo maiores na cidade grande, são ineficientes para garantir refúgio

diante do anonimato. Desse modo, já não há mais espaço para as formações utópicas relacionadas ao progresso e ao desenvolvimento, que acabam se tornando apenas um discurso vazio, porque os indivíduos não demonstram interesse pelas mudanças históricas. A saturação das imagens vigora a ponto de fazer com que as personagens ruffatianas sigam um trajeto de deriva temporal, na medida em que estão descrentes de qualquer possibilidade de transcendência.

Os cinco volumes de *Inferno Provisório* (*Mamma, son tanto Felice*, 2005a; *O mundo inimigo*, 2005b; *Vista parcial da noite*, 2011a; *O livro das impossibilidades*, 2008; *Domingos sem Deus*, 2011b) delineiam as contravenções experimentadas por figuras migrantes que sugerem como a mobilidade passou a ser a chave de compreensão do tempo presente, sempre permeado por situações históricas que constituem uma verdadeira alegoria do inferno. Cada personagem da série é acossada pela dúvida constante de estar em trânsito ou permanência, e assim a provisoriedade passa a ser parte constitutiva do seu modo de vida. Toda vez que uma personagem decide apagar os rastros do seu passado acaba assumindo uma nova temporalidade, que, em vez de libertá-la, a mantém presa a tudo quanto queria negar. Mesmo aquelas que escolhem abandonar suas raízes se deparam com o vazio e a falta de sentido frente a uma sociedade em que não conseguem ser reconhecidas. A coexistência de tempos distintos surge, portanto, como reatualização das frustrações de nossa época, em que o sentido das experiências está se perdendo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Ulisses ou o mito e esclarecimento. In:_____. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 1995.

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANICO, Marta. A pós-modernização da cultura: património e museus na contemporaneidade. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, jan/jun 2005.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10. ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARENTSEN, Maria Fernanda. Migrações e nomadismo no discurso literário das Américas – duas expressões: o neoquebequense Sérgio Kokis e o mexicano Carlos Fuentes. In: RODRIGUES, Helenice; KOHLER, Heliane (orgs.). **Travessias e cruzamentos culturais**: a mobilidade em questão. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In:_____. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2000.

AVERBUCK, Ligia. Da Página Impressa ao Vídeo: a Literatura, o Escritor e a Televisão. In:_____ (org.). **Literatura em Tempo de Cultura de Massa**. São Paulo: Nobel, 1984.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Graus Editora, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Editora Ática, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In:_____. **Questões de literatura e estética – a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1998.

BARBOSA, João Alexandre; RODRIGUES, Antônio Medina; SCHNAIDERMAN. Estudos sobre o tempo: o tempo na literatura. Disponível em: http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/estudo-sobre-o-tempo-o-tempo-na-literatura. Acesso em: 05 set. 2013.

BARRETO, Francismar Ramírez. **Uma fábula no compasso da História – estudo para *Inferno Provisório* em seis atos** – Tese (Doutorado em Literatura). – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. O mais belo objecto de consumo: o corpo. In:_____. **A sociedade de consumo**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama; Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Globalização – as consequências humanas**. *Trad.* Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Tempos líquidos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BEIGUELMAN, Paula. **A crise do escravismo e a grande imigração**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio P. Rouanet; Prefácio: Jeanne M. Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIGNOTTO, Newton. Dante e a questão republicana. **Síntese Nova Fase**. v. 18. n. 53, 1991.

_____. A condição humana. In: NOVAES, Adauto (org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. A contingência do novo. In: NOVAES, Adauto (org.). **A condição humana – as aventuras do homem em tempos de mutações**. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC SP, 2009.

BOLLE, Willi. **Figsionomia da Metrópole Moderna**: Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BOSI, Alfredo. O encontro dos tempos. In:_____. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**: leituras operárias. Petrópolis: Vozes, 1972.

BUZZINI, Patrícia Reis. Entrevista com escritor Luiz Ruffato. **Diário da Região**. São José do Rio Preto, out. 2015. Disponível em: http://www.diariodaregiao.com.br/blogs/entrelivrosepalavras/entrevista-com-escritor-luiz-ruffato-1.370460. Acesso em: 03 jan. 2016.

CADEMARTORI, Ligia. Jogos com o tempo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 6. Brasília, abril de 2000, pp. 13-7.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. 2. ed. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*. **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, n. 8, São Paulo, USP, 1970.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In:_____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. De cortiço a cortiço. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, n. 30, São Paulo, jul. 1991.

_____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Os parceiros do rio bonito – estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CASTRO, Márcia Carrano. **A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato**. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

CERQUEIRA, Rodrigo da Silva. **Estamos sempre indo para casa**: breve análise do *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato. Dissertação (Mestrado em Letras). – Universidade Federal de Juiz de Fora, Minhas Gerais, 2010.

CHAUÍ, Marilena. O mito fundador. In:_____. **Brasil – mito fundador e sociedade autoritária**. Rio de Janeiro: fundação Perseu Abramo, 2001.

CHIARA, Ana Cristina. O real cobra seu preço. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. **Linhas de fuga**: trânsitos ficcionais. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

COELHO, Teixeira. **O que é utopia**. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

COHEN, Jeffrey Jerome A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA. Tomaz Tadeu (org.). **Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COMPANHIA DO FEIJÃO. mire veja (2003). Disponível em: http://www.companhiadofeijao.com.br/espetaculos-2/mire-veja/. Acesso em: 30 set. 2014.

COMPANHIA DO FEIJÃO. Espetáculo Mire Veja. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vMuMoMZxaR0. Acesso em: 05 out. 2014.

CORTÁZAR, Julio. **A auto estrada do sul e outras histórias**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Ética e simpatia: o olhar do narrador em contos de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas – ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.

_____. Mobilidades literárias: migração e trabalho. **Ipotesi**. Juiz de Fora, v.16, n.1, jan./jun. 2012.DANTE. **A Divina Comédia**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DALCASTAGNÈ, Regina. Renovação e permanência – o conto brasileiro da última década. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 11, Brasília, janeiro/fevereiro de 2001. Disponível em: http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2239. Acesso em: 14 abr. 2014.

_____. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, jul./dez. 2005. Disponível em: http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2123/1687. Acesso em: 14 abr. 2014.

DEALTRY, Giovanna. Cidades em ruínas: a história a contrapelo em *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 34, Brasília, jul./dez., 2009.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. A literatura e a vida – 1993. **Dossiê Gilles Deleuze**. Disponível em: http://www.freewebtown.com/polis_contemp/Gilles%20Deleuze%20A%20literatura%20e%20a%20vida.pdf. Acesso em: 03 jan. 2008.

_____. A repetição para si mesma. In:_____. **Diferença e repetição**. 2. ed. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2006a.

_____. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b.

EAGLETON, Terry. Introdução: O que é literatura? In:_____. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

EULALIO, Alexandre. “Porque é pobre pague tudo”. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 1, n. 2, São Paulo, abr. 1982.

FADUL, Anamaria. Literatura, Rádio e Sociedade: Algumas Anotações Sobre a Cultura na América Latina. In: AVERBUCK, Ligia. (org.). **Literatura em Tempo de Cultura de Massa**. São Paulo: Nobel, 1984.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-Modernismo**. Trad. Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERNANDES, Rinaldo de. Entrevista exclusiva com Luiz Ruffato. **Blog da Beleza – por Rinaldo Fernandes**. Paraíba, abr. 2008. Disponível em: http://rinaldofernandes.blog.uol.com.br/arch2008-04-27_2008-05-03.html. Acesso em: 30 set. 2014.

FOUCAULT, Michel. A Linguagem ao Infinito. In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. [org: Manoel de Barros da Motta; tradução: Inês A. D. Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

G1 – ZONA DA MATA. Diretor de “O Rebu” encerra gravação de seu primeiro filme em Cataguases. Disponível em: http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2014/11/diretor-de-o-rebu-encerra-gravacao-de-seu-primeiro-filme-em-cataguases.html. Acesso em: 14 jan. 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Dizer o tempo. In:_____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa – ensaio de método.** Lisboa: Arcádia, 1979.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA. Tomaz Tadeu (org.). **Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro. Móbiles urbanos: eles eram muitos. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas – ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.

_____. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GRUNNAGEL, Christian; WIESER, Doris. "O Brasil é um país extremamente machista": entrevista com Luiz Ruffato. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 45, jun. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182015000100383&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 30 set. 2014.

HANSEN, João Adolfo. **O ó**: a ficção da literatura em *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. Literatura com um projeto. **Revista Z cultural**. Rio de Janeiro, mar. 2006. Disponível em: http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literatura-com-um-projeto-entrevista-com-heloisa-buarque-de-holanda/. Acesso em: 03 jan. 2016.

HOSSNE, Andrea Saad. Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas – ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.

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

ISER, Wolfgang. Atos de fingir. In:_____. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996a.

_____. Mímeses e performance. In:_____. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, jun. 1985.

_____. **Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 2002.

JARDINI, Tereza. Ruffato: as flores artificiais e o ponto de vista. In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (orgs.). **Fantasia & Outras Histórias**: A Ficção de Luiz Ruffato. São Paulo: Big Time Editora, 2016.

JEANPIERRE, Laurent. O lugar da exterritorialidade. In: RODRIGUES, Helenice; KOHLER, Heliane (orgs.). **Travessias e cruzamentos culturais**: a mobilidade em questão. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

KAPLAN, E. Ann. Feminismo/Édipo/Pós-modernismo: O caso da MTV. In: _____ (org.). **O mal-estar no pós-modernismo**: teorias e práticas. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KEHL, Maria Rita. As máquinas falantes. In: NOVAES, Adauto (org.). **O homem-máquina**: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KOHLER, Heliane. Interações verbais, interculturais e percepções do personagem-narrador migrante em Caio Fernando Abreu. In: RODRIGUES, Helenice; KOHLER, Heliane (orgs.). **Travessias e cruzamentos culturais**: a mobilidade em questão. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

KUNZRU, Hari. Genealogia do Ciborgue. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LAJOLO, Marisa. Uma paulicéia pra lá de desvairada. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas – ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.

LE GOFF, Jacques. **O nascimento do purgatório**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. **Por amor às cidades**. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

LEHNEN, Leila. Os não-espaços da metrópole: espaço urbano e violência social em *Eles eram muitos cavalos,* de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.).

Uma cidade em camadas – ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. Humor e representação em romances de Luiz Ruffato. In: Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética, 12, 2011, Curitiba, PR. **Anais eletrônicos...** Curitiba, PR: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2011. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0830-1.pdf. Acesso em: 03 fev. 2015.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

LIMA, Luiz Costa. Versão solar do patriarcalismo: *Casa-grande & senzala*. In:_____. **A aguarrás do Tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

Introdução Geral da Comunicação e Cultura de Massa. In:_____ (org.). **Teoria da cultura de Massa**. 5. ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005.

LOBO, Rosana Corrêa. Da roça à periferia decadente sem escalas: uma interpretação do Brasil em *Inferno Provisório*. In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (orgs.). **Fantasia & Outras Histórias**: A Ficção de Luiz Ruffato. São Paulo: Big Time Editora, 2016.

LYOTARD, Jean-François**. O inumano – considerações sobre o tempo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MAFFESOLI, Michel. **O Instante Eterno**: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Trad. Rogério de Almeida, Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. **Notas sobre a pós-modernidade**: o lugar faz o elo. Rio de Janeiro: Atlântida, 2004.

MAGALHÃES, Renata. Confira as estreias da semana no circuito teatral. **Veja Rio**. Rio de Janeiro, abr. 2017. Disponivel em: https://vejario.abril.com.br/cultura-lazer/confira-as-estreias-da-semana-no-circuito-teatral/. Acesso em: 18 de ago. 2017.

MARCHIS, Giorgio de. Narrar uma Cidade Obscena. **AFLUENTE**, UFMA/Campus III, v.1, n.2, jul./set. 2016. Disponível em: http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/5828. Acesso em: jan. 2017.

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. **O Visconde de Taunay e os fios da memória**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MELLO, Jefferson Agostini. Permanência do Provisório. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 74, 2006.

MEYERHOFF, Hans. O tempo na literatura. São Paulo: Mc-Graw Hill do Brasil, 1976.

MIRISOLA, Marcelo. Rio Pantográfico. In:_____. **Notas da arrebentação**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

MOLES, Abraham A.. Doutrinas sobre a Comunicação de Massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de Massa**. 5. ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000.

MORE, Thomas. **Utopia**. LOGAN, George M.; ADAMS, Robert M. (orgs.). Trad. Jefferson L. Camargo e Marcelo B. Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORICONI, Italo. **A provocação pós-moderna – razão histórica e política da teoria de hoje.** Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

_____. *Circuitos* contemporâneos do literário. **Gragoatá**, v. 20, 2006. Disponível em: http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/331. Acesso em: 15 ago. 2008.

_____. A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira (Uma introdução ao debate). **Cadernos da ABF**, Rio de Janeiro, n. 1, v. 3, fevereiro/março de 2004. Disponível em: http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm. Acesso em: 20 jul. 2012.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: neurose. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NAVAS, Diana. A (con)fluência dos gêneros em *eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato. In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (orgs.). **Fantasia & Outras Histórias**: A Ficção de Luiz Ruffato. São Paulo: Big Time Editora, 2016.

NOVAES, Adauto. Crepúsculo de uma civilização. In:_____(org.). **Civilização e Barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Entre dois mundos. In:_____(org.). **A condição humana – as aventuras do homem em tempos de mutações.** Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC SP, 2009.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

O TEMPO – MAGAZINE. O retorno do cinema à fonte. Disponível em: http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/o-retorno-do-cinema-%C3%A0-fonte-1.747632. Acesso em: 05 out. 2014.

OLINTO, Heidrun Krieger. Experimentos atuais da arte de narrar. **Itinerários**, Araraquara, n. 24, 2006.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Eles eram tantos corações, corpos, consciências. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas – ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.

PARDO, Carmen Villarino. Eles eram muitos cavalos no(s) processo(s) de profissionalização de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas – ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac**. Cenários em ruínas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado. Imagens de tempo em Deleuze**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PELLEGRINI, Tânia. Aspectos da produção cultural brasileira contemporânea. **Crítica Marxista**, São Paulo, Brasiliense, v.1, n. 2, 1995.

_____. **A imagem e a letra**: aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

_____. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje.** Porto Alegre, v. 42, n. 4, dez. 2007.

PEREIRA, Helena Bonito. Um paradoxal mundo em movimento: *Inferno Provisório* de Luiz Ruffato. In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (orgs.). **Fantasia & Outras Histórias**: A Ficção de Luiz Ruffato. São Paulo: Big Time Editora, 2016.

PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. **Uma escolha profissional**: Luiz Ruffato. Revista de Língua Portuguesa, v. 9, 2014.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Prefácio. In: HARDMAN, Francisco Foot. (Org.). **Morte e progresso**: cultura brasileira como apagamento de rastros. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

POUILON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

PRETI, Dino. O Regionalismo. Visconde de Taunay. In:_____. **Sociolingüística**: os níveis de fala, um estudo do diálogo na literatura brasileira. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

PUENTE, Fernando Rey. **O tempo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RAMOS, Julio. *Maquinações* literatura e tecnologia. In:_____. **Desencontros da modernidade na América Latina**: literatura e política no século 19. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RIBEIRO, Darcy. Introdução. In:_____. **O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICCIARDI, Giovanni. Pedras para um mosaico. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas – ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo 1). Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994.

_____. **Tempo e narrativa**: a configuração do tempo na narrativa de ficção (tomo 2). Trad. Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **Tempo e narrativa** (tomo 3). Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1997.

RODRIGUES, Helenice; KOHLER, Heliane. Introdução teórica. In:_____(orgs.). **Travessias e cruzamentos culturais**: a mobilidade em questão. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, Gian Luigi de. Uma trilogia em busca de autor: Luiz Ruffato e a alteridade. In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (orgs.). **Fantasia & Outras Histórias**: A Ficção de Luiz Ruffato. São Paulo: Big Time Editora, 2016.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In:_____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROUANET, Sérgio Paulo. O homem-máquina hoje. In: NOVAES, Adauto (org.). **O homem-máquina**: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RUFFATO, Luiz. **As máscaras singulares**. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____**. Mamma, son tanto felice** (Inferno Provisório; 1). Rio de Janeiro: Record, 2005a.

_____. **O mundo inimigo** (Inferno Provisório; 2). Rio de Janeiro: Record, 2005b.

_____. **eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boi-tempo, 2005c.

_____. **O livro das impossibilidades** (Inferno Provisório; 4). Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. Entrevista 27/04/2008 Rinaldo de Fernandes. Disponível em: http://rinaldofernandes.blog.uol.com.br/arch2008-04-27_2008-05-03.html. Acesso em: 07 abr. 2014.

_____. **Estive em Lisboa e lembrei de você**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Da impossibilidade de narrar. Discurso apresentado no 4 Assises internationales du roman, Lyon, França, 24-30 maio 2010a. Disponível em:

http://www.conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2010/05/da-impossibilidade-de-narrar.pdf. Acesso em: 18 jun. 2013.

_____. Meu Projeto literário. **Teresa – Revista de Literatura Brasileira,** São Paulo, 2010b.

_____. **Vista parcial da noite** (Inferno Provisório; 3). 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011a.

_____. **Domingos sem Deus** (Inferno Provisório; 5). Rio de Janeiro: Record, 2011b.

_____. Literatura e cultura na América Latina. **Revista Línguas & Letras**, 2011c.

_____. Até aqui, tudo bem! Água Da Palavra. **Revista de Literatura e Teorias**. n. 3, mar. 2011d.

_____. **Flores artificiais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.

_____. **Minha primeira vez**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014b.

_____. **De mim já nem se lembra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SÁ, Lucia. Dividir, multiplica, repetir: a São Paulo de Luiz Ruffato. HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas – ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.

SÁ, Olga. “Que é, pois, o tempo?” (Santo Agostinho). **Kalíope**, São Paulo, ano 7, n. 14, p. 100-107 jul./dez., 2011.

SADE, Donatien Alphonse François, conde de. Nota sobre romances ou A arte de escrever ao gosto do público. In:_____. **Os crimes do amor e A arte de escrever ao gosto do público**. Trad. Magnólia Costa Santos. Porto Alegre, RS: L&PM, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. Um nove de maio qualquer. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas – ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.

SANTIAGO, Silviano. Literatura e cultura de massa. **Novos Estudos CEBRAP,** n. 38, São Paulo, mar. 1994.

_____. O cosmopolitismo do pobre. In:_____. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004a.

_____. Uma literatura Anfíbia. In:_____. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004b.

SANTINI, Juliana. Romance e realidade na ficção brasileira contemporânea. **Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.39, Brasília, jan./jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000100006. Acesso em: 13 ago. 2014.

SANTO AGOSTINHO. O homem e o tempo. In:_____. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-modernidade**. 7. ed. Edições Afrontamento, 1999.

SENNETT, Richard. O impacto do capitalismo industrial na vida pública. In:_____. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **Carne e Pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental**. 3. ed. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **A corrosão do caráter**. 14. ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Franklin Leopoldo e. A invenção do pós-humano. In: NOVAES, Adauto (org.). **A condição humana – as aventuras do homem em tempos de mutações**. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC SP, 2009.

SILVA, Maurício. Percursos pós-modernistas: hibridismo e simulação em *Flores artificiais* de Luiz Ruffato. In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (orgs.). **Fantasia & Outras Histórias**: A Ficção de Luiz Ruffato. São Paulo: Big Time Editora, 2016.

_____; COUTO, Rita (orgs.). Apresentação. In:_____. **Fantasia & Outras Histórias**: A Ficção de Luiz Ruffato. São Paulo: Big Time Editora, 2016.

SILVA, Tomaz Tadeu. Monstros, ciborgues e clones: os fantasmas da pedagogia crítica. In:_____(org.). **Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000a.

_____. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In:_____(org.). **Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000b.

SCHITTINE, Denise. **Blog**: comunicação e escrita íntima na internet. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Fragmentos do real e o real do fragmento. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas – ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.

_____. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHWARZ, Roberto. A nota específica. In:_____. **Seqüências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

_____. As idéias fora do lugar. In:_____. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

_____. Nacional por subtração. In:_____. **Que horas são? Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SOARES, Vera Lucia. Travessias culturais e identitárias na narrativa de Milton Hatoum. In: RODRIGUES, Helenice; KOHLER, Heliane (orgs.). **Travessias e cruzamentos culturais**: a mobilidade em questão. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

SÓFOCLES. *Édipo Rei* **– Antígona**. São Paulo: *Martin Claret*, 2002.

SZACKI, Jerzi. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Trad. Rubem César Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 1972.

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

TARKOVSKIAEI. Andreaei Arsensevich. **Esculpir o tempo**/Tarkovski; Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TELLES, Vera da Silva. Pobreza e cidadania: dilemas do Brasil contemporâneo. **Caderno CHR**, Salvador, n. 19, 1993.

THOMAZ, Daniel Mandur. Luiz Ruffato: "literatura é compromisso." Porto Alegre, mar. 2015. Disponível em: http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/Luiz-Ruffato-Literatura-e-compromisso-/39/33164. Acesso em: 03 jan. 2016.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Trad. Miguel Salazar. Buenos Aires: Paidos Ibérica, 2000.

VERGUEIRO, Laura. Os vadios do séc. XVIII. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 1, n. 2, São Paulo, abr. 1982.

VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória. In:_____. **Mito e pensamento entre os gregos**: Estudos de psicologia histórica. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VIEGAS, Ana Cláudia. Diários na rede – escrita contemporânea entre vida e obra, tela e página. **Revista Matraga**. Rio de Janeiro, ano 12, n. 17, jan/dez 2005.

_____. Em cena, o autor – *performances* do escritor na atualidade. In: XI Encontro Regional da Abralic, 2007, São Paulo. **Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada - Literatura, Artes, Saberes.** São Paulo, 2007.

VIEIRA, Nelson H.. O desafio do urbanismo diferencial no romance de Luiz Ruffato: espaço, práxis e vivência social. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas – ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.

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

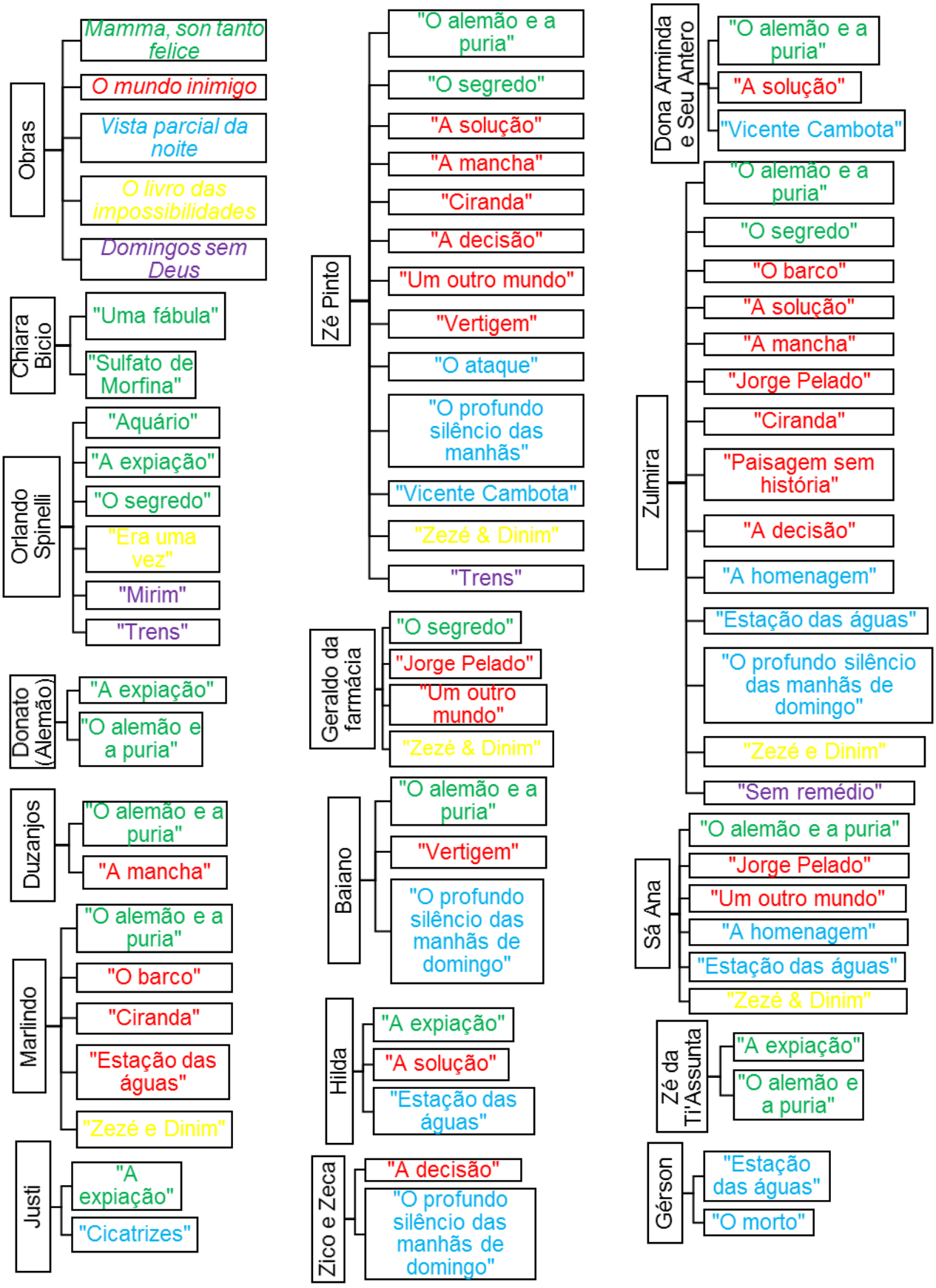
ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta**: as organizações populares e o significado da pobreza. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

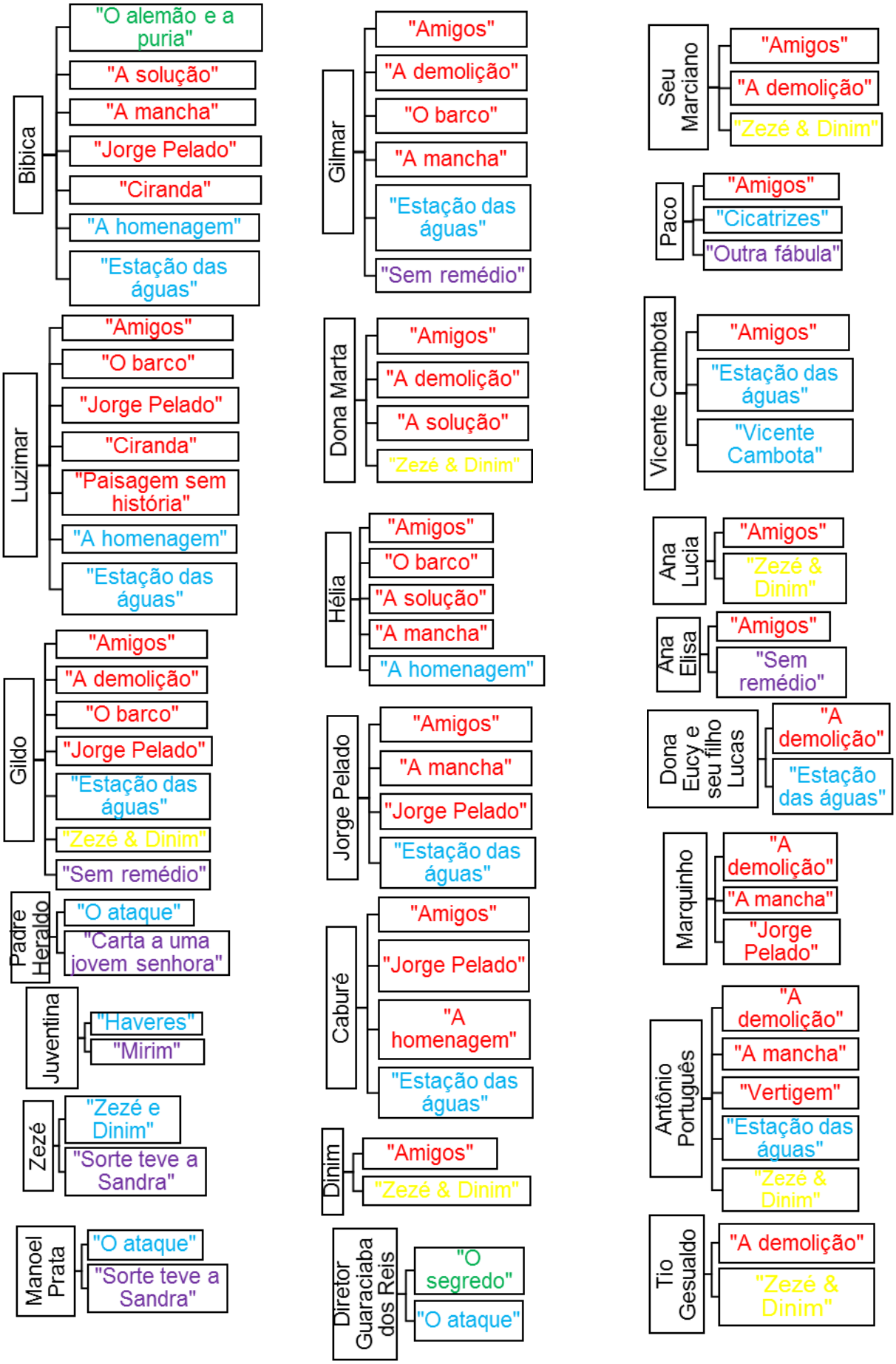
ZILBERMAN, Regina. A literatura e o Apelo das Massas. In: AVERBUCK, Ligia. (org.). **Literatura em Tempo de Cultura de Massa**. São Paulo: Nobel, 1984.

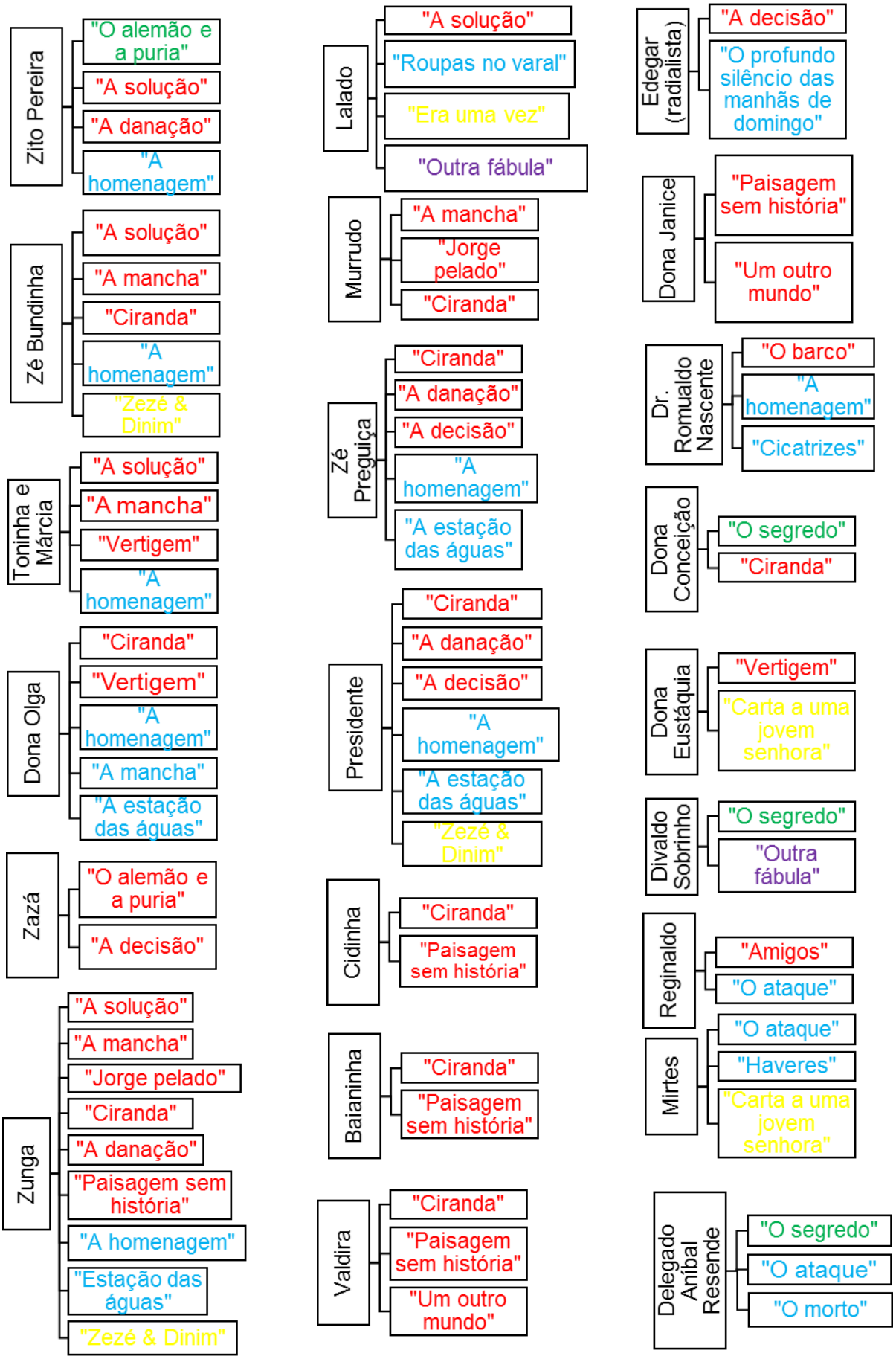
_____. Desafios da literatura brasileira na primeira década do séc. XXI. **Nonada Letras em Revista**, n. 15, Porto Alegre, 2010.

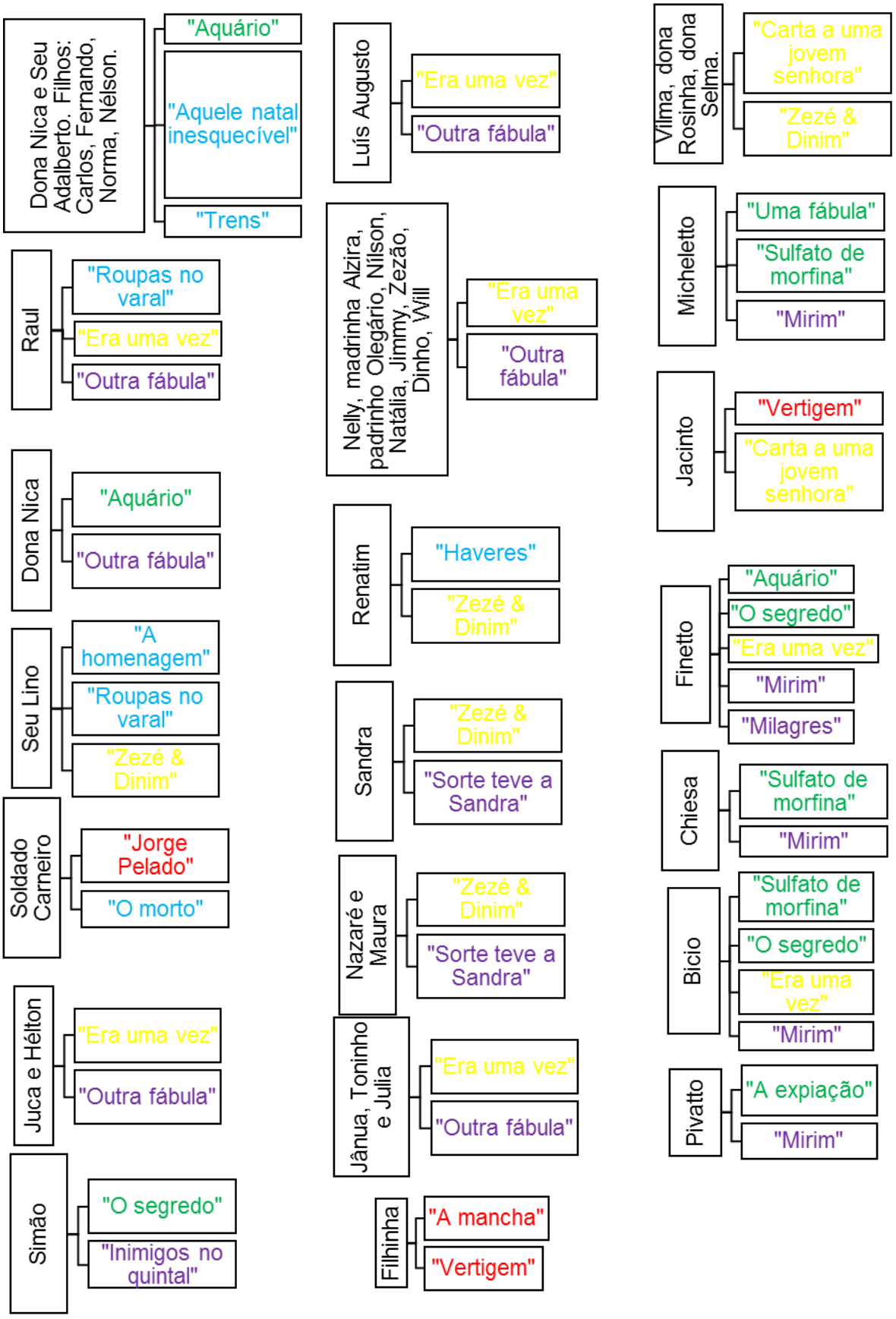
ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: 2004.

ANEXOS


Obras
Mamma, son tanto felice
O mundo inimigo
Vista parcial da noite
O livro das impossibilidades
Domingos sem Deus
Chiara Bicio
"Uma fábula"
"Sulfato de Morfina"
Orlando Spinelli
"Aquário"
"A expiação"
"O segredo"
"Era uma vez"
"Mirim"
"Trens"
Donato (Alemão)
"A expiação"
"O alemão e a puria"
Duzanjos
"O alemão e a puria"
"A mancha"
Marlindo
"O alemão e a puria"
"O barco"
"Ciranda"
"Estação das águas"
"Zezé e Dinim"
Justi
"A expiação"
"Cicatrizes"
Zé Pinto
"O alemão e a puria"
"O segredo"
"A solução"
"A mancha"
"Ciranda"
"A decisão"
"Um outro mundo"
"Vertigem"
"O ataque"
"O profundo silêncio das manhãs"
"Vicente Cambota"
"Zezé & Dinim"
"Trens"
Geraldo da farmácia
"O segredo"
"Jorge Pelado"
"Um outro mundo"
"Zezé & Dinim"
Baiano
"O alemão e a puria"
"Vertigem"
"O profundo silêncio das manhãs de domingo"
Hilda
"A expiação"
"A solução"
"Estação das águas"
Zico e Zeca
"A decisão"
"O profundo silêncio das manhãs de domingo"
Dona Arminda e Seu Antero
"O alemão e a puria"
"A solução"
"Vicente Cambota"
Zulmira
"O alemão e a puria"
"O segredo"
"O barco"
"A solução"
"A mancha"
"Jorge Pelado"
"Ciranda"
"Paisagem sem história"
"A decisão"
"A homenagem"
"Estação das águas"
"O profundo silêncio das manhãs de domingo"
"Zezé e Dinim"
"Sem remédio"
Sá Ana
"O alemão e a puria"
"Jorge Pelado"
"Um outro mundo"
"A homenagem"
"Estação das águas"
"Zezé & Dinim"
Zé da Ti'Assunta
"A expiação"
"O alemão e a puria"
Gérson
"Estação das águas"
"O morto"


Bibica
"O alemão e a puria"
"A solução"
"A mancha"
"Jorge Pelado"
"Ciranda"
"A homenagem"
"Estação das águas"
Luzimar
"Amigos"
"O barco"
"Jorge Pelado"
"Ciranda"
"Paisagem sem história"
"A homenagem"
"Estação das águas"
Gildo
"Amigos"
"A demolição"
"O barco"
"Jorge Pelado"
"Estação das águas"
"Zezé & Dinim"
"Sem remédio"
Padre Heraldo
"O ataque"
"Carta a uma jovem senhora"
Juventina
"Haveres"
"Mirim"
Zezé
"Zezé e Dinim"
"Sorte teve a Sandra"
Manoel Prata
"O ataque"
"Sorte teve a Sandra"
Gilmar
"Amigos"
"A demolição"
"O barco"
"A mancha"
"Estação das águas"
"Sem remédio"
Dona Marta
"Amigos"
"A demolição"
"A solução"
"Zezé & Dinim"
Hélia
"Amigos"
"O barco"
"A solução"
"A mancha"
"A homenagem"
Jorge Pelado
"Amigos"
"A mancha"
"Jorge Pelado"
"Estação das águas"
Caburé
"Amigos"
"Jorge Pelado"
"A homenagem"
"Estação das águas"
Dinim
"Amigos"
"Zezé & Dinim"
Diretor Guaraciaba dos Reis
"O segredo"
"O ataque"
Seu Marciano
"Amigos"
"A demolição"
"Zezé & Dinim"
Paco
"Amigos"
"Cicatrizes"
"Outra fábula"
Vicente Cambota
"Amigos"
"Estação das águas"
"Vicente Cambota"
Ana Lucia
"Amigos"
"Zezé & Dinim"
Ana Elisa
"Amigos"
"Sem remédio"
Dona Eucy e seu filho Lucas
"A demolição"
"Estação das águas"
Marquinho
"A demolição"
"A mancha"
"Jorge Pelado"
Antônio Português
"A demolição"
"A mancha"
"Vertigem"
"Estação das águas"
"Zezé & Dinim"
Tio Gesualdo
"A demolição"
"Zezé & Dinim"


Zito Pereira
"O alemão e a puria"
"A solução"
"A danação"
"A homenagem"
Zé Bundinha
"A solução"
"A mancha"
"Ciranda"
"A homenagem"
"Zezé & Dinim"
Toninha e Márcia
"A solução"
"A mancha"
"Vertigem"
"A homenagem"
Dona Olga
"Ciranda"
"Vertigem"
"A homenagem"
"A mancha"
"A estação das águas"
Zazá
"O alemão e a puria"
"A decisão"
Zunga
"A solução"
"A mancha"
"Jorge pelado"
"Ciranda"
"A danação"
"Paisagem sem história"
"A homenagem"
"Estação das águas"
"Zezé & Dinim"
Lalado
"A solução"
"Roupas no varal"
"Era uma vez"
"Outra fábula"
Murrudo
"A mancha"
"Jorge pelado"
"Ciranda"
Zé Preguiça
"Ciranda"
"A danação"
"A decisão"
"A homenagem"
"A estação das águas"
Presidente
"Ciranda"
"A danação"
"A decisão"
"A homenagem"
"A estação das águas"
"Zezé & Dinim"
Cidinha
"Ciranda"
"Paisagem sem história"
Baianinha
"Ciranda"
"Paisagem sem história"
Valdira
"Ciranda"
"Paisagem sem história"
"Um outro mundo"
Edegar (radialista)
"A decisão"
"O profundo silêncio das manhãs de domingo"
Dona Janice
"Paisagem sem história"
"Um outro mundo"
Dr. Romualdo Nascente
"O barco"
"A homenagem"
"Cicatrizes"
Dona Conceição
"O segredo"
"Ciranda"
Dona Eustáquia
"Vertigem"
"Carta a uma jovem senhora"
Divaldo Sobrinho
"O segredo"
"Outra fábula"
Reginaldo
"Amigos"
"O ataque"
Mirtes
"O ataque"
"Haveres"
"Carta a uma jovem senhora"
Delegado Aníbal Resende
"O segredo"
"O ataque"
"O morto"


Dona Nica e Seu Adalberto. Filhos: Carlos, Fernando, Norma, Nélson.
"Aquário"
"Aquele natal inesquecível"
"Trens"
Raul
"Roupas no varal"
"Era uma vez"
"Outra fábula"
Dona Nica
"Aquário"
"Outra fábula"
Seu Lino
"A homenagem"
"Roupas no varal"
"Zezé & Dinim"
Soldado Carneiro
"Jorge Pelado"
"O morto"
Juca e Hélton
"Era uma vez"
"Outra fábula"
Simão
"O segredo"
"Inimigos no quintal"
Luís Augusto
"Era uma vez"
"Outra fábula"
Nelly, madrinha Alzira, padrinho Olegário, Nilson, Natália, Jimmy, Zezão, Dinho, Will
"Era uma vez"
"Outra fábula"
Renatim
"Haveres"
"Zezé & Dinim"
Sandra
"Zezé & Dinim"
"Sorte teve a Sandra"
Nazaré e Maura
"Zezé & Dinim"
"Sorte teve a Sandra"
Jânua, Toninho e Julia
"Era uma vez"
"Outra fábula"
Filhinha
"A mancha"
"Vertigem"
Vilma, dona Rosinha, dona Selma.
"Carta a uma jovem senhora"
"Zezé & Dinim"
Micheletto
"Uma fábula"
"Sulfato de morfina"
"Mirim"
Jacinto
"Vertigem"
"Carta a uma jovem senhora"
Finetto
"Aquário"
"O segredo"
"Era uma vez"
"Mirim"
"Milagres"
Chiesa
"Sulfato de morfina"
"Mirim"
Bicio
"Sulfato de morfina"
"O segredo"
"Era uma vez"
"Mirim"
Pivatto
"A expiação"
"Mirim"

Entrevista com Luiz Ruffato – 23/06/17

1- Qual o seu posicionamento em relação a essa presença da figura autoral junto ao público na contemporaneidade?

Embora isso pareça algo bastante contemporâneo, já havia no Brasil, no final do século XIX, alguns autores que ganhavam a vida fazendo leitura de poemas, como o Olavo Bilac, por exemplo, além de outros que faziam, de alguma maneira, esse trabalho de conversar com os leitores. Acontece que, em um determinado momento em nosso país, a perspectiva de que o escritor é um profissional e que, portanto, busca estabelecer relações com o leitor, se tornou um pouco nublada. De alguma maneira, no final do século XX, foi a minha geração que retomou essa prática. O ponto positivo nessa aproximação com os leitores é que o escritor participa da vida intelectual do seu país. Por outro lado, a parte ruim é que, quando você se submete a fazer esse tipo de trabalho, acaba perdendo o tempo que poderia ser dedicado para a tarefa de escrever e, ainda, que os escritores acabam se tornando parte de um espetáculo. Hoje há o paradoxo de que o leitor conhece o escritor, mas nunca leu sequer uma obra dele. Muitas pessoas vão aos festivais literários, por exemplo, só para marcar presença, e não propriamente para discutir ou ler os livros. Contudo, como escritor profissional, não posso abrir mão desse tipo de trabalho, que é parte do meu rendimento.

2- Você considera que sua obra esteja inserida no rol da literatura brasileira pós-moderna?

Primeiramente, tenho certo desconforto com esse conceito, porque quando se pensa em definir a pós-modernidade na literatura, vê-se que obras anteriores a esse período apresentam características que podem ser consideradas pós-modernas. O livro *Dom Quixote*, por exemplo, está cheio de evidências de pós-moderno. Posto isso, considero que eu não me sinto dialogando com os meus colegas contemporâneos, por razões de conteúdo e de forma. Em termos de conteúdo, não vejo que a literatura brasileira traga essa classe média baixa que está presente nos meus livros. A literatura brasileira é muito rica em discutir aspectos da classe média alta, da classe média média e dos marginais ou bandidos. Entretanto, a classe que representa a maioria da população brasileira, que é a classe média baixa, ainda não foi devidamente configurada na nossa literatura. Por outro lado, do ponto de vista formal, entendo que cada um dos meus livros tem uma estrutura específica em

relação ao conteúdo. Nenhuma obra minha se parece com a outra em termos formais, mas sim em termos de conteúdo. Por exemplo: *De mim já nem se lembra* vai dialogar com a epistolografia; *Estive em Lisboa e lembrei de você*, com um falso romance-documentário e, até mesmo, com a fórmula de *A comédia humana*, do Balzac; *eles eram muitos cavalos* vai se relacionar com o romance de vanguarda do final do século XIX. Não percebo que haja esse tipo de preocupação por parte dos meus colegas contemporâneos. Por isso me sinto fora desse cenário.

3- *Inferno Provisório* dá visibilidade a uma parte do nosso país silenciada pelo discurso oficial. Como você compreende esse efeito cartográfico no que diz respeito à sua terra natal?

A referência ao termo cartografia torna-se interessante porque a base de *Inferno Provisório* constitui o espaço não apenas geográfico, mas sim imaginário. Isso porque estava preocupado não só em estabelecer um mapa da cidade de Cataguases, mas principalmente das personagens. Evidentemente, contei com um lance de sorte, pois Cataguases, embora esteja localizada no interior de Minas Gerais, é uma cidade industrial desde o começo do século XX. Portanto, ela cresceu com uma estrutura social completamente diferente das cidades circunvizinhas e, assim, muito próxima do que era o Brasil à época. Então, Cataguases funcionou quase como um microcosmo do nosso país pelo fato de que se desenvolveu rodeada por um mundo rural, como São Paulo. A grande questão que vai perpassar *Inferno Provisório* é a seguinte: como essa violentíssima mudança ocorrida no Brasil, que passa de uma condição rural para uma pós-industrial, vai interferir na subjetividade das personagens? O que me interessa é justamente isso: de que maneira o Brasil se tornou o que é hoje (pós-industrial)? Então, essa classe média baixa que está descrita em *Inferno Provisório* viria a ter uma importância política fundamental no século XXI. O livro termina em 2002, ano em que Lula ganha as eleições presidenciais, ou seja, quando essa classe média baixa presente na série vai ser a de quem toma o poder logo em seguida. De alguma maneira também, considero que está ali toda a não-ilusão de quem eram essas pessoas, no sentido de achar que havia antes uma literatura, digamos assim, engajada, que colocava a classe média trabalhadora como heroica ou grande personagem das mudanças.

4- Em certa entrevista, você coloca que haveria uma cronologia em *Inferno Provisório*. Nesse caso, como pode ser vista a movimentação das

personagens entre as diversas obras da série, que, na nossa interpretação, denominamos de efeito de *hiperlink* que vai agrupar os cinco livros no romance maior, *Inferno Provisório*?

A construção do livro se deveu a muitas leituras anteriores. O *Inferno Provisório* foi o primeiro livro que pensei em escrever na minha vida. Quando havia acabado de entrar na Faculdade de Comunicação em Juiz de Fora tive um *insight* e disse que, se algum dia eu fosse escrever algo de ficção, iria tratar da classe média trabalhadora. Só que também estava muito claro que o conteúdo devia ter uma relação com a forma. O mais importante seria como escrever um romance sobre a classe média baixa, pois as poucas vezes em que ela foi tratada na literatura, a meu ver, foi bastante desinteressante. Ao longo da minha trajetória, quando não escrevi absolutamente nada e fiquei só estudando, pensei no que havia de fazer para construir esse livro sem incorrer nos erros que acreditava haver em outras obras. Por esse motivo, foi fundamental a produção de *eles eram muitos cavalos*, pois essa obra funcionou como uma espécie de caderno de exercícios formais no qual experimentei as diversas maneiras de narrar. Assim, tentei trabalhar com todas as possibilidades de formas narrativas que havia naquele momento. Quando terminei *eles eram muitos cavalos*, entendi qual seria a estrutura narrativa a ser empregada na pentalogia, que deveria ser fragmentária e passar por uma construção ao estilo balzaquiano. As mesmas experiências vividas pelas personagens mostram-se, como na vida, tão importantes para algumas quanto insignificantes a outras. Então, a ideia básica de *Inferno Provisório* vai nascer de *eles eram muitos cavalos* e com base muito no que aprendi com o Balzac. O escritor francês chegou a recompor *A comédia humana*, e eu segui a experiência dele com um detalhe incomum, que é a configuração da classe média baixa. Esse recurso denomino de realismo capitalista porque o sujeito passa a ser o princípio da narrativa.