

RESUMO/ ABSTRACT

DE BOAS INTENÇÕES O INFERNO ESTÁ CHEIO

Este ensaio sobre *Inferno provisório* discute as soluções formais com as quais Luiz Ruffato pretende figurar o processo de modernização no Brasil, desde os anos 1950, pelo prisma de camadas pobres da população. A ênfase recai em decorrências do ajustamento do projeto estético-político do escritor à indústria cultural, considerando recorrências na posição dos narradores, na caracterização das personagens, na construção dos ambientes e na escrita que conjuga fragmentação e exploração da camada gráfica.

Palavras-chave: Luiz Ruffato; *Inferno provisório*; narrativa brasileira contemporânea; indústria cultural; forma literária e processo social.

HELL IS FULL OF GOOD INTENTIONS

This essay about *Inferno provisório* discusses the formal solutions choosed by Luiz Ruffato to represent the process of Brazilian modernization, since the 1950's, through the point of view of poor people. The emphasis is on the results of the writer's esthetic-political project adjustments to the cultural industry, considering the narrators, the characters, the environment and the writing that conjugates fragmentation and exploitation of graphic resources.

Keywords: Luiz Ruffato; *Inferno provisório*; Brazilian contemporary narrative; cultural industry; literary form and social process.

DE BOAS INTENÇÕES O INFERNO ESTÁ CHEIO

Danielle Corpas

Professora Doutora do Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ - RJ

danielle.corpas@terra.com.br

[...] a situação da literatura diante da pobreza é uma questão estética radical.

Roberto Schwarz

A sucessão de elogios da crítica, prêmios de instituições respeitadas e consideráveis vendas fazem da carreira de Luiz Ruffato na ficção uma das mais bem-sucedidas na literatura brasileira contemporânea. Já em sua estreia foi recebido entusiasticamente por Ivan Ângelo, que reconheceu em *Histórias de remorsos e rancores* (1998) “originalidade, ousadia formal, domínio da narrativa e do assunto, criação de uma linguagem que define o lugar e as pessoas”. O criador de *A festa* – influência evidente na prosa de Ruffato – percebeu de saída o pragmatismo programático que os livros subsequentes confirmam: “Luiz Ruffato não atira a esmo. Sabe aonde chegar e vai indo. Sabe do que quer falar, de que tipo de gente e lugar quer extrair seu assunto” (ÂNGELO, 1998). Isso vale também para o segundo conjunto de narrativas do autor mineiro, *(os sobreviventes)* (2000; Menção Especial no Prêmio Casa de las Americas), assim como para seu título mais festejado, *Eles eram muitos cavalos* (2001; Prêmio APCA de Melhor Romance no ano de lançamento e Prêmio Machado de Assis de Narrativa, da Fundação Biblioteca Nacional).

O *frisson* causado por *Eles eram muitos cavalos* fez os holofotes da mídia voltarem-se para o escritor quando ele anunciou a pentalogia *Inferno provisório* – “um romance não-burguês”, informou em entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda (RUFFATO, 2006b). Os quatro volumes lançados até agora dão continuidade ao histórico de recepção positiva: *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo* (ambos de 2005) também foram premiados pela Associação Paulista de Críticos de Arte (Melhor Ficção

de 2005); *Vista parcial da noite* (2006) ganhou o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro. Natural que o quarto da série, *O livro das impossibilidades* (2008), tenha contado com espaço reservado nas revistas de cultura, cadernos de resenhas e endereços eletrônicos brasileiros.

Em *Inferno provisório* aparecem, reordenadas e reescritas, com alterações pontuais, as narrativas que compunham *Histórias de remorsos e rancores* e *(os sobreviventes)*, livros que não devem ser reeditados (cf. RUFFATO, 2006b). Ao que tudo indica, Ivan Ângelo tinha razão, “Luiz Ruffato não atira a esmo”. Mira alvo, projeta, age como estrategista. Tem clareza das preocupações que mobilizam sua ficção e procura se organizar para atingir objetivos bem definidos. Tem convicção da tática pela qual optou – e em que investe sistematicamente – para figurar o processo brasileiro de modernização do ângulo da “classe média baixa ou da operária”. E faz questão de anunciar em depoimentos o direcionamento político de seu projeto estético:

Ruffato: [...] A realidade brasileira se impõe a mim, porque o que me move é o olhar da indignação. Não sou cúmplice da miséria que se alastra pelo país, não sou cúmplice da violência, filha do desenraizamento, que toma o Brasil. A minha obra tenta uma reflexão sobre a seguinte pergunta: como chegamos onde estamos? O *Inferno provisório* é um convite para 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* [lançado em 2008], 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 (RUFFATO, 2008b).

Ruffato: [...] Fui programático também na descoberta do que escrever. E comecei a pensar o seguinte: “Bom, eu podia escrever sobre o que eu conheço”. E comecei a procurar a minha realidade na literatura brasileira. E levei um susto. A literatura brasileira não tem uma tradição classe média baixa ou da operária [*sic*]. Só encontramos, no máximo, o pequeno funcionário. Lima Barreto trata a classe média baixa de uma maneira fantástica, mas também não é a classe média baixa que tem que bater cartão, digamos assim, ainda é o pequeno jornalista, o pequeno funcionário público. E eu comecei a perceber que talvez esse fosse um filão rico que eu poderia explorar, porque era um universo que eu conhecia muito bem. E, como projeto político, eu poderia dar uma contribuição neste sentido.

Heloísa Buarque de Hollanda: Você acha que a literatura teria uma função explicitamente política?

Ruffato: Talvez seja romântico da minha parte, mas acho que sim. Se a literatura foi capaz de me mudar, ela é capaz de mudar as pessoas, e, conseqüentemente, ela é capaz de mudar o mundo. Acredito piamente nisso. E para mim, naquele momento, essa contribuição política tinha a ver com o tema que eu ia tratar. Mas isso me trouxe um grande impasse. Como posso escrever sobre a classe média baixa, sobre o proletariado usando a forma do romance, que foi criado para dar uma visão de mundo da burguesia? Essa era uma contradição imensa e passei muito tempo tentando resolvê-la.

[...] Pode parecer pretensioso, mas eu queria que o conjunto de minha obra fosse épico no sentido de que fosse a história do proletariado brasileiro.

[...] Quando percebi, no início de minhas leituras sistematizadas, que não existe uma literatura que abarque esse personagem, me pergunto: Por quê? Se vários dos escritores brasileiros tiveram origem proletária ou de classe média baixa, por que eles não trataram dessa questão? Minha hipótese é a de que a sociedade brasileira é tão hierarquizada que tem que esquecer o seu passado.

[...] Minha pretensão é trazer essa ausência para dentro da literatura, trazer à discussão exatamente o que acontece no Brasil. Talvez isso aconteça porque não reconhecemos o outro. Então eu posso matar o outro, porque o outro simplesmente não existe. Se não temos essa representação na literatura é porque realmente a sociedade não quer ver essas pessoas, não quer identificá-las. Não quero esquecer que nasci num país chamado Brasil, que escrevo português e que vivo numa sociedade extremamente injusta. Tenho um compromisso com a minha época, um compromisso com a formação de uma identidade nacional. Isso pode parecer um discurso ultrapassado, piegas, mas não tenho como não assumir isso. Evidentemente, sei que estou andando contra a corrente.

[...] Parti, desde o começo, de uma questão formal importantíssima que é a seguinte: escrever um romance não-burguês. Escolhi, como ferramenta um recurso atual, da internet, que é a hipertextualidade. Parti então para uma experiência de construção e reconstrução de histórias, como se o leitor tivesse em cada nome de personagem a possibilidade de clicar e abrir a história daquela personagem. Esse é o meu processo de construção do romance (RUFFATO, 2006b).

Estamos diante de escritor que revela publicamente seu engajamento, um compromisso que mobiliza o trabalho com a forma literária. Sem dúvida, um artista consciente, interessado em evidenciar problemas graves da sociedade brasileira e atento ao fato de que tratar deles na ficção exige a elaboração de alternativas estéticas específicas. As declarações de Ruffato conjugam perspicácia na consideração tanto da história do país quanto de um desafio que tem lastro no histórico de nossa literatura.

A julgar por depoimentos como os transcritos acima, o plano geral de *Inferno provisório* tem por base o reconhecimento de que é crucial o acerto de contas com os efeitos da arrancada modernizadora das últimas décadas, que conformou a face do Brasil contemporâneo. Rupturas e continuidades entre herança rural e urbanização, tradicionalismo patriarcal e padrões de sociabilidade surgidos com a industrialização, desigualdades seculares e homogeneização pelo imperativo do consumo – as diversas decorrências de nossa modernização conservadora, o modo como tudo isso reverbera no cotidiano, nas relações interpessoais e na subjetividade é matéria privilegiada por Ruffato. Nesse sentido, seu projeto atualiza uma sondagem efetuada por autores de peso daquelas décadas de 1950/60 às quais se reporta a pentalogia. Para ficar com um só nome divisor de águas, basta lembrar que, nos dois últimos livros de Guimarães Rosa (*Primeiras estórias*, 1962; *Tutaméia*, 1966), embora as narrativas ainda se concentrem majoritariamente no sertão, o influxo e os impasses da modernização vêm à tona com frequência nos enredos, ou entram em jogo subliminarmente na atitude dos narradores perante os eventos relatados. É inegável que o balanço do processo modernizador intentado em *Inferno provisório* – bem planejado, distinguindo diferentes etapas ao longo de cinquenta anos – tem o mérito de levar em conta impasses efetivos, decorrentes da perpetuação da iniquidade, da violência, da pobreza, apenas ajustadas ao andamento mais recente da economia e a novos moldes de interação social.

Além de demonstrar, na seleção de sua matéria, essa consciência em relação à história do país, Ruffato lida com uma dificuldade que não vem de agora: a representação de pobres no Brasil, a incorporação à literatura de experiências de não-letrados e semiletrados que constituem a maioria de nossa população. Também nisso dá prosseguimento a rumos da literatura brasileira que atravessaram o século XX. Se Lima Barreto ocupou-se mais do “pequeno jornalista, o pequeno funcionário público”, ao voltar-se para o subúrbio carioca da Primeira República encarou desafio similar ao nosso contemporâneo interessado na “classe média baixa que tem que bater cartão” décadas depois. Não há algo de Clara dos Anjos na Hélia de “A solução” (*O mundo inimigo*)? Grande parte dos melhores momentos da ficção brasileira nos últimos cento e poucos anos corresponde a tentativas de solucionar o dilema do artista posto na classe média ou alta, escrevendo para a classe média ou alta sobre um “outro” social (mais uma vez, para não demorar em listagem, basta lembrar Guimarães Rosa ou Graciliano

Ramos). O autor de *Inferno provisório*, já vimos, sabe bem do que quer falar: proletariado constituído a partir da década de 1950, classe média baixa ou operária na sociedade de consumo. Se os pobres e remediados são outros, diferentes daqueles com os quais se depararam Lima Barreto, Rosa e Ramos, o dilema permanece o mesmo: como narrar essas vidas sem traí-las com a submissão a convenções literárias que poderiam anular, na representação, sua especificidade, a peculiaridade de sua experiência, de seu modo de encarar o mundo? Os problemas sociais aportam questões estéticas para o escritor, Luiz Ruffato mostra-se ciente disso. Sua opção por “escrever sobre o que eu conheço”, “a minha realidade” – “minha mãe era lavadeira [...] analfabeta e meu pai semi-analfabeto” (RUFFATO, 2006b) – não destoa de um pressuposto que foi enunciado por Graciliano Ramos em carta na qual critica a prosa da irmã Marili: “só podemos expor o que somos”:

julgo que você entrou num mau caminho. Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações de menina habituada aos romances e ao colégio. As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupa. Só conseguimos deitar ao papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada (*Apud* BUENO, 2006, p. 244-45).

“Fique na sua classe”, na sua classe de origem – parece seguir esse conselho uma parcela considerável dos ficcionistas brasileiros que hoje alcança boas críticas e boas vendas com histórias de gente pobre, como Paulo Lins, Ruffato, Férrez. A biografia tem contado como dado que de antemão respalda o escrito. Numa época em que a integração internacional do mercado (editorial, inclusive) faz com que os títulos de *Inferno provisório* sejam lançados quase que concomitantemente no Brasil e na França, em que os escritores profissionais dividem seu tempo entre a criação espontânea ou sob encomenda, a participação em feiras e festas dedicadas à formação de público consumidor de livros, além de entrevistas a jornais, revistas, sites, blogs etc., a figura que o autor veicula ganhou um tipo de proeminência que inevitavelmente incide sobre a recepção da obra.

No caso de Luiz Ruffato, de seu “romance não-burguês” desenvolvido como *work in progress*, essas circunstâncias midiáticas e mercadológicas são particularmente relevantes. Uma vez que *Inferno provisório* ainda não está finalizado, as declarações do escritor funcionam como paratextos que orientam a leitura, ao modo dos prefácios e notas introdutórias que perpassam a história da narrativa ocidental

pelo menos desde *Decameron*, *D. Quixote*, *Tom Jones*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Rayuela* etc. Textos que fornecem indicações sobre o que vem a seguir, como as autoexplicações de Ruffato que nos permitem acompanhar a sequência de volumes já com alguma ideia do todo. É de se supor, por exemplo, que o último de sua série de cinco livros reedite uma lógica de “instalação literária” – expressão que o autor empregou a propósito de seu trabalho mais comentado (RUFFATO, 2008b): “*Eles eram muitos cavalos* seria quase que o final do *Inferno provisório*” (RUFFATO, 2006b). Recentemente, um resenhista pôs essa hipótese em xeque, considerando o reposicionamento do livro de 2001 no mercado: “Numa entrevista lá em 2005, Ruffato me comentou que planejava incorporar mais adiante no ciclo *Inferno Provisório* o próprio romance *Eles Eram Muitos Cavalos*, como o quinto episódio da série, dedicada [*sic*] à época atual. Mas como o livro foi recentemente reeditado, provavelmente a intenção não está mais valendo” (MOREIRA, 2009).

Não vêm ao caso aqui exercícios divinatórios, especulações sobre o que será ainda publicado. As explicações de Ruffato sobre *Inferno provisório* interessam porque têm sido reiteradas por muitos críticos que confirmam a eficácia da realização da proposta política no plano estético. Via de regra, a recepção especializada tende a confirmar que as boas intenções que pautam o projeto do ex-jornalista têm rendimento literário satisfatório, eficaz. Isso vale a pena discutir¹.

Em (*os sobreviventes*) já se efetua, de modo conciso, quase todo o percurso cronológico previsto para *Inferno provisório*. Das seis histórias que integram o volume de 2000, cinco foram alocadas em *Mamma son tanto felice* e *O mundo inimigo*, a sexta foi aproveitada em *O livro das impossibilidades*. Em *Histórias de remorsos e rancores*, no livro de 2000 e no serializado “romance não-burguês” ainda incompleto, os enredos giram em torno de Cataguases. Uma cidade *sui generis* de Minas Gerais, que experimentou a industrialização já em meados do século XX, sofrendo cedo (em relação à maior parte do Brasil interiorano) a proletarização da população pobre, até então habituada ao trabalho rural em pequenas propriedades. A migração do campo para o núcleo urbano, precipitada conforme o ritmo sobressaltado da modernização à brasileira, figura como momento de origem das tensões e desajustes que vincam as personagens de Ruffato. Momento ancestral, muitas vezes envolto nas névoas

¹ Refutando ressalvas de Ricardo Lísias (2007), Manuel da Costa Pinto argumenta que “a eventual defasagem entre aspiração e realização [...] só poderá ser avaliada após a conclusão do ciclo narrativo” (PINTO, 2007, p. 8), uma vez que a intenção do autor com *Inferno provisório* “não está nos livros”, mas em materiais adjacentes – como a espécie de carta de intenções enviada a jornalistas por ocasião do anúncio da pentalogia, orelhas etc. Sem dúvida, antes da publicação do quinto volume, qualquer posicionamento sobre o conjunto permanece sujeito a revisão. O que não impede a crítica de manifestar-se a respeito da “defasagem entre aspiração e realização”, uma vez que o empenho de denúncia e conscientização declarado pelo escritor manifesta-se em diversos níveis da composição. Esse empenho ganha forma, sim, nos livros – ainda que conflitando com outros aspectos formais que o anulam. É o que se pretende demonstrar aqui.

da memória, recuperado em circunstâncias que mobilizam afetos densos, que são convertidos em marcas de caracterização na narrativa. Em várias histórias de *Inferno provisório*, o trânsito em direção à oferta de trabalho – passagem traumática do campo à cidade pequena, e dali ao ABC paulista ou às grandes capitais do Sudeste – aparece em *flashbacks* e comporta certa dose de idealização de um passado no qual vínculos de família patriarcal pareciam proporcionar uma vida dotada de algum sentido, perdido no presente da narração. São vários os exemplos. Mesmo na primeira narrativa de *O livro das impossibilidades* (“Era uma vez”, cuja ação transcorre em São Paulo, anos 1970), abre-se espaço para as lembranças confortadoras que tem Raul da infância no campo:

unha-e-carne quando reviravam leiras encharcadas de arroz, o irmão candeando o boi, ele, mais fortinho, empurrando o arado, numa barroca à-meia esquecida para os lados d’Os Gomes, em Rodeiro, atolados até os joelhos, até os cabelos embarreados. *O almoço!*, a Luzia apontava no morro, caldeirões um em cada mão, no embornal, vidrinhos de café, *O almoço!*, sossegavam mastigando o arroz-feijão-angu-verdura-pedacinho-de-carne, e a manhã engalanava-se mato verde nuvem branca céu azul, o corguinho chuáááá, o zuuumm-zuumm dos mosquitos, o quilo à fresca de alguma arvrinha, o mundo desexistia (RUFFATO, 2008, p. 22).

A vida rural surge constantemente edulcorada pela perspectiva de criança que a memória resgata. Em “O segredo”, um modesto professor, ex-seminarista que escapou à miséria pela instrução que lhe proporcionou condições de apreciar música erudita e poesia – mas ao preço do rompimento com a família e de uma inserção claudicante na lógica do trabalho urbano – também relembra com nostalgia a infância na fumaça em que vivia com os pais xucros e os muitos irmãos: “Ah!, os tempos felizes da minha miséria...” (RUFFATO, 2005a, p. 136). Em “Aquário” (*Mamma, son tanto felice*) fica mais evidente a positivação do passado campesino em contraste com um presente no qual nem se efetivam as vantagens da urbanidade nem se excluem os seculares vícios da sociabilidade patriarcal. De um lado, há um vislumbre de felicidade perdida, nas reminiscências da descendente de imigrantes italianos que tinha com o pai um laço de carinho tão forte a ponto de fazê-la abrir mão de viver o amor por um desafeto da família; de outro lado, há tanto a história adulta dessa mulher, saída do jugo paterno na roça para submeter-se à violência do marido na cidadezinha, quanto o sentimento de impotência em seu filho, estabilizado no esquema de produção e consumo no ABC paulista, mas sem perspectiva de felicidade. Em “A expiação” (*Mamma, son tanto felice*), a ponte que parte do passado rural vai ainda mais longe, alcançando as precárias condições de vida na periferia da capital paulista, já com a

presença da criminalidade contemporânea, do tráfico de drogas – mas sem exploração estrepitosa da violência; esse é um filão que Ruffato apenas tangencia, sem cair na vala comum que é hoje a espetacularização do *bang-bang* urbano.

Com toda a delicadeza de que o passado rural se reveste na memória de muitas personagens (a ponto de imantar de poesia a passagem de “Era uma vez” transcrita acima), o que sobressai é a permanência de problemas como brutalidade e privação ao longo de várias décadas – no campo pré-industrial, na cidade pequena e na grande metrópole. Esse equacionamento entre tempos e espaços continuamente revisitados nas narrativas curtas engendra um eixo que confere sustentação ao conjunto fragmentário arquitetado por Luiz Ruffato. O trânsito das imediações rurais de Cataguases e, em seguida, da cidade provinciana para o Rio de Janeiro ou para o estado de São Paulo, a insistência nesse percurso que – apresentado no todo ou em parte – sempre é determinante na modelação das personagens e no andamento dos enredos em *Inferno provisório*, responde por boa parte do que há de melhor no projeto que tem a louvável ambição de “repensar a história do Brasil nos últimos 50 anos” na forma de um “épico [...] que fosse a história do proletariado brasileiro”².

Além da articulação entre tempo e espaço obtida com a imbricação entre narrativas curtas (lógica de painel que conjuga, de um lado, totalização ao modo do romance e, de outro, síntese e autonomia próprias do conto), a ficção de Ruffato sustenta-se muito evidentemente em três outros pilares: adesão mimética do narrador em terceira pessoa à perspectiva de cada personagem sobre a qual recai o foco narrativo, realismo minuciosamente detalhista na ambientação e utilização sistemática de recursos tributários de experimentos vanguardistas (fragmentação, simultaneidade, visualidade na apresentação do texto).

Aderências entre narrador, personagem e leitor

Em *Inferno provisório* é muito pungente o retrato de existências condenadas ao descarte, de pessoas direta ou indiretamente integradas à roda da produção e expropriadas das benesses materiais e simbólicas que o capitalismo promete. Como Hélia, a jovem operária de “A solução” (*O mundo inimigo*), que sonha vida de princesa em garupa de motocicleta e, trazida à realidade pela força violenta do cotidiano de fábrica e de cortiço, caminha para o suicídio. São homens, mulheres e crianças “muito provisórios” mesmo (cabe bem a expressão de Guimarães Rosa a respeito dos jagunços em *Grande sertão: veredas*). Uma matéria delicada, difícil; vidas sofridas, desesperançadas. Se algum lume de

² As observações apresentadas no parágrafo, como outras ao longo deste artigo, foram desenvolvidas a partir de trabalho exposto no XI Congresso Internacional da ABRALIC (USP, 13-17 jul. 2008; Simpósio Formação do Brasil Moderno: Literatura, Cultura e Sociedade).

contentamento refulge eventualmente, é apenas por instantes. Isso acontece, com frequência, em circunstâncias nas quais miséria ou desejos de consumo somam-se a carência de bem-estar emocional. Duas narrativas que se sucedem em *Vista parcial da noite* (quase que exatamente no meio do volume) servem de exemplo: “Aquele Natal inesquecível” e “O profundo silêncio das manhãs de domingo”.

Na primeira, curtíssima, o rapazinho de família remediada – Fernando, cuja morte em acidente fora lembrada pelo irmão Carlos em “O aquário” (*Mamma, son tanto felice*) – decepciona-se na noite de Natal, depois de ter investido o minguado salário de balconista na compra de presentes para a família. Ao chegar em casa com as quinquilharias, encontra a mãe dormindo com os irmãos, de novo e resignadamente surrada pelo pai. (Diga-se de passagem, a violência doméstica contra mulheres e crianças é recorrente em todo o *Inferno*, em geral associada às bebedeiras dos maridos e pais. Fica em evidência a denúncia de algo que de fato marca o cotidiano de um número expressivo de famílias no país, hoje como no passado, em áreas rurais e urbanas). O que deveria ser ocasião de regozijo, termina como “...**uma lembrancinha...**” amarga: vontade de vingança contra o pai, Fernando apalpando a lâmina do canivete suíço que o patrão, num gesto imprevisível, lhe havia dado: “**Menino! Menino!**, berrou o Boi, deslocando-se até o passeio, **Aqui, uma lembrancinha.**” (RUFFATO, 2006a, p. 74-6, negritos no original). A satisfação possível para o esforço do jovem caixeiro de temporada, que encontrara oportunidade de trabalho graças à perspectiva de vendas natalinas, restringe-se à volúvel boa-vontade de seu empregador, que em nada muda sua situação de desvalimento material e afetivo.

Logo em seguida, em “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, acompanhamos a ação drástica de Baiano. Desesperado com a miséria, depois de deixado pela esposa com uma penca de crianças, afoga o filho de que tanto se orgulha, antes de se matar. Em *Inferno provisório*, quando os enredos se encerram assim, na infância ou na adolescência de protagonistas ou personagens secundárias (algo recorrente), fica especialmente tocante a impossibilidade de reverter destinos marcados por privação, frustração e descartabilidade. Nesse sentido, “A mancha” (*O mundo inimigo*) é texto emblemático, já começa com a anulação de qualquer expectativa positiva: “Marquinho morreu em-antes de completar dez anos, atropelado por um cata-níquel numa segunda-feira de agosto, todo serelepe, orgulhoso da rabiola e do cortante de seu papagaio” (RUFFATO, 2005b, p. 75). Diante dessa cena, diante do injustificável sofrimento da criança, quem não se sente Ivan Karamazov, com vontade de devolver o bilhete de entrada para um mundo infernal?

Acompanhando a prosa de Luiz Ruffato, convivemos de maneira não distanciada com todo esse desencantamento, em boa medida graças à narração em terceira pessoa sempre muito colada às personagens. Chama atenção a insistência do ficcionista nesse posicionamento de seus narradores, que

tanto oferecem conclusões sobre as personagens, próprias de narrador onisciente, quanto incorporam em sua elocução a linguagem daqueles sobre os quais recai o foco narrativo.

Em “O barco” (narrativa composta originalmente para *O mundo inimigo*), a criada Adelaide, depois de ter sido mencionada num primeiro momento sem ser caracterizada, é apresentada assim:

Adelaide tinha sido pega para criar aos oito anos de idade pelo pai do doutor Romualdo Nascente, que tinha um casarão enorme na Granjaria, na entrada da cidade, para quem vem dos lados de Ubá. Na frente, mantinha um comércio, onde vendia de um tudo: agulha-de-costura e fumo-de-rolô, cachaça e vinho-do-porto, arroz e verdura-de-folha. Um entra-e-sai danado, de de-manhã, quando abria, até o boa-noite do último pé-de-cana. Adelaide, um toquinho de gente, cresceu no meio da azáfama. Acordava na primeira hora, ajudava na feitura do café-da-manhã, na tomação de conta dos meninos e meninas, na faina do almoço, no cosimento dos andrajos, no labor do jantar, na lavação dos pequenos, na arrumação dos estoques, e ia dormir no adiantado das horas. Todos os dias. Inclusive sábados, domingos e dias-santos-de-guarda. Cresceu assim, sem tempo para entender o que estava acontecendo à sua volta. Acompanhou quatro casamentos, descabelou-se no enterro do seu Miguel Nascente, chorou quando o Romualdo foi para o Rio de Janeiro estudar. Um dia, pegou-se com trinta e tantos anos, sozinha, sem lar, sem dinheiro, sem família, sem nada. Dona Jussara, mãe de todos, ficou meio zureta, internaram-na num asilo. Nunca mais a viu. Agradeceram por tudo, deram-lhe uma correntinha de ouro, com uma medalhinha de Santa Rita de Cássia, como lembrança e paga, despediram-na. Muitos anos depois, o Romualdo, já médico-doutor formado e casado, resgatou-a, homiziada de-favor nos fundos de uma casinha humilde na Vila Reis (RUFFATO, 2005b, p. 48).

“Cresceu assim, sem tempo para entender o que estava acontecendo à sua volta”. O comentário do narrador sumariza a precária consciência da moça em relação a seu destino, ao abuso a que esteve fadada. Quando, logo adiante, é a voz da própria Adelaide que se manifesta, confirma-se aquela conclusão enunciada em discurso indireto:

o mal do doutor Romualdo, raciocinava Adelaide, foi ter casado com uma mulher que nunca tinha colocado os pés numa cozinha, que nunca tinha lavado uma muda de roupa, que nunca tinha sujado as mãos num cocô de neném. Que parecia estar sempre de caganeira, com aquela cara-de-quem-comeu-e-não-gostou. Que toda vez que ficava de-barriga quase que ia para o outro mundo. Parecia de louça, a diaba. Por isso, a fama do doutor Romualdo, coitado. Motivo de conversinhas nas rodas de cadeiras de fim de tarde. Botou casa para uma mulher em Leopoldina. Tem filho com outra em Muriaé. É amigado com outra ainda na Saudade. Caiu na língua do povo. Tudo invencionice! Ele era lá de arrumar quizumba? Tinha era o coração

mole, isso sim! Não sabia dizer não para ninguém. Mas nem todo mundo tem sangue-de-barata. A Dete não agüentou, fugiu. Cansou de ficar escutando falação na hora do recreio do colégio, na rua, na igreja. Foi embora. Certa está ela. 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 incho! Branquelo, luxento, moleirão. Desde pequeno, aquela coisa. Retardou no andar, retardou no falar, o estrupício. Fosse filho dela, colocava nos trilhos em dois tempos. Sapecava uns tapas na bunda, um safanão nas orelhas, um beliscão nos vazios, e pronto!, virava gente. Mas, não. Deixaram ele crescer assim, metido a besta, tonto, desgostoso de tudo. Tão diferente da Dete! Menina boa... Companheirona... Agora, lá longe, em São Paulo. Adelaide, um dia vou trazer você pra cá, mulher, deixa estar! Deus a tenha, lhe dê saúde e força! Os olhos enchem d'água. Ah, os justos pagam pelos pecadores! E fica essa morrinha aí, fungando pelos cantos, como se a culpa por essa miséria toda não fosse só dela! (RUFFATO, 2005b, p. 49-50).

Com a sequência das duas passagens, fica contornada com traços bem definidos a figura daquela que foi “pega pra criar” quando “toquinho de gente”: a fidelidade canina dedicada aos senhores (que se reafirma no repúdio à nova patroa e seu filho, de hábitos urbanos, distintos do costume patriarcal interiorano); o afeto sincero e ingênuo por aqueles que por toda a vida a exploraram, com toda a “cordialidade” enraizada nesse tipo de relação, de trabalho misturado ao convívio familiar. A prosa aderente ao íntimo da personagem, conjugada à onisciência do narrador, proporciona ao leitor a confortável sensação de compreender uma visão de mundo, que se dá a ver na narrativa por efeito de soma. Primeiro fator: a racionalidade analítica veiculada em discurso indireto. Segundo fator: a expressividade de uma voz peculiar que ganha espaço em discurso direto ou no monólogo interior. O produto: personagem desvendada. Essa fórmula se repete à exaustão em *Inferno provisório*.

Outro exemplo, ainda mais emblemático, encontra-se em “A expiação” (*Mamma, son tanto felice*). No primeiro segmento, “Ritual”, a narrativa nos traça um panorama das condições em que vivia Badeco, espécie de versão masculina da pequena Adelaide, menino negro adotado informalmente como criado por um sitiante de ascendência italiana nos arredores de Cataguases. Era, para o padrinho-patrão, um equivalente do moleque escravo “leva-pancadas” mencionado por Gilberto Freyre, aquele que servia de companheiro, brinquedo e objeto para o “sadismo” do filho da casa-grande (FREYRE, 2006, p. 113). Todo domingo acompanhava Orlando Spinelli em suas bebedeiras, que invariavelmente terminavam em violência contra o agregado, a título de brincadeira para divertir os amigos na saída do bar. No dia-a-dia, Orlando demonstrava sincero carinho por Badeco, e o garoto parecia mesmo adorá-lo – tanto que Zé, filho do agricultor (do ponto de vista do qual tudo isso é relatado), não acredita que o menino por quem nutria afeto fraterno tivesse sido capaz

de se insurgir contra seu pai, que aparece morto depois de ter dado uma surra antológica naquele que chamava de “Spinelli preto”. No terceiro e último segmento, “Tocaia”, a voz de Badeco se faz presente e confirma que o assassinato fora involuntário, que os maus-tratos não comprometiam as relações cordiais, a submissão e a afetividade movida a gratidão que permeava, mesmo na violência, o convívio com Orlando. O garoto acaba por matá-lo, mas sua intenção era apenas pregar uma peça.

Badeco estava sentado na beira da estrada havia mais de meia hora. Trazia nas mãos uma acha de braúna. Não tinha raiva, ódio, nada. Apenas queria dar um baita susto no padrinho, ele ia ver, nunca mais se arvoraria a fazer um negócio daqueles. Não era bicho! [...] Quando a charrete fez a curva – o padrinho, anzol torto – foi para o meio da estrada, Ô Badeco, você está aí?, seu bobo!, e levantou bem alto o porrete. O cavalo espantou-se e desceu barranco abaixo. Badeco, em pânico, [...] viu, horrorizado, o padrinho com a cabeça rachada. Tinha batido a cachola bem numa pedra, o estúpido! Padrim, padrim, quê que aconteceu, padrim? [...] Ajoelhou-se perto do padrinho, a boca cheia de sangue, os olhos sem vida. Meu deus, padrim... (RUFFATO, 2005a, p. 105).

Nada fica às ocultas, tudo faz sentido, os sentimentos e atitudes que dão andamento aos enredos terminam sempre claramente elucidados em *Inferno provisório*. De modo que temos a impressão de acompanhar os movimentos de um mundo problemático, regido por relações brutais e distorção de valores, mas que se mostra coerente, abre-se ao entendimento. Se o escritor pretende “repensar a história do Brasil nos últimos 50 anos” na forma de um “épico [...] que fosse a história do proletariado brasileiro”, parece que seu esforço implica a exclusão de qualquer dúvida a respeito das motivações, sentimentos e atitudes dos representantes dessa classe forjados em suas histórias. Uma comparação com narrativa de outro ficcionista brasileiro contemporâneo deve ajudar a sublinhar essa característica da obra de Ruffato. A infância da personagem-título de *Resumo de Ana* faz lembrar o histórico da Adelaide de “O barco”:

Ana foi recolhida do sítio em Itavuvu por uma senhora protestante de Sorocaba e a partir dessa data passou a morar na casa dela, localizada na estreita rua Treze de Maio, hoje área central da cidade. Durante doze anos, ou seja, de 1892 a 1904, foi menos filha de criação, como se dizia, do que criada de Ernestina Pacheco. Aos seis anos de idade já cuidava de trabalhos domésticos significativos: levantava-se de madrugada, acendia o fogão a lenha, preparava a mesa do café, varria o quintal, enxaguava a roupa numa tina d’água, passava e engomava com ferro a carvão; para lavar a louça punha-se em pé sobre um caixote de madeira porque não tinha altura suficiente para alcançar a pia. Um pouco mais tarde, depois de adestrar melhor a cria, a patroa

também a incumbiu não só de cuidar de uma sobrinha doente, de dois ou três anos, que passou a morar na casa com os direitos devidos a uma parente sangue, mas igualmente de torrar café, moê-lo no pilão e ir vendê-lo aos familiares de Júlio Prestes que ocupavam uma chácara na rua Direita, atual Dr. Braguinha, para os quais Ana já na época lavava e engomava roupas; os rendimentos pelos serviços prestados iam para os bolsos de Ernestina, que vivia pobremente mas era proprietária de uma fileira de casas na rua Treze. A contrapartida pelo trabalho diário de Ana, sem folga aos domingos, era teto, comida, roupa feita em casa e instrução caseira: quem alfabetizou Ana de forma rudimentar foi Ernestina, com os meios e métodos de que dispunha, sem exclusão do poder disciplinador dos coques e da reguada nos nós dos dedos. Além dessas generalidades as informações sobre o período são vagas, mas não é exagero admitir que, da infância ao fim da adolescência, órfã e sem apoio externo – o irmão João ficou muito tempo com o sítio da família e numa crise de destempero ateou fogo na plantação, queimando o dinheiro entesourado numa enxerga –, a vida de Ana não foi amena, submetida como estava ao zelo e às conveniências da senhora e do marido (CARONE, 1998, p. 16-7).

Semelhanças entre a trajetória inicial de Adelaide e de Ana são flagrantes. As passagens que descrevem em minúcias a rotina de trabalho árduo das duas meninas evidenciam a mesma e incontornável condição. Os modos de narrar é que contrastam muito, muito. No caso do narrador de Ruffato (levando-se em conta apenas o primeiro trecho de “O barco” transcrito acima), o distanciamento que permite refletir sobre a história da criada (“Cresceu assim, sem tempo para entender o que estava acontecendo à sua volta”) vem de par com o franqueamento de acesso ao universo de Adelaide, manifesto na linguagem, mais própria da personagem do que de uma consciência que, observando-a de fora, pode emitir um comentário que tem caráter de síntese (de uma trajetória) e crítica (das injunções que a determinaram). A garota trabalhava em local onde se “vendia de um tudo”; dormia “no adiantado das horas”, mesmo nos “dias-santos-de-guarda”; ganhou “correntinha” e “medalhinha” depois que “Dona Jussara, mãe de todos, ficou meio zureta”. Na passagem que conta a vida da empregada da família Nascente, o discurso do narrador oscila entre a posição distanciada e a adoção do ponto de vista da personagem, inscrito no vocabulário que sinaliza para o leitor contornos de um tipo reconhecível. Já o narrador de Modesto Carone preserva o tempo todo a alteridade de Ana. Em nenhum momento absorve em sua expressão traços que nos pareçam característicos da personagem, menos ainda de um tipo social. A protagonista não se revela em signos explícitos. O narrador não disfarça a dificuldade de recuperar os matizes da história, a singularidade daquela vida. Neto de Ana, baseando-se nos depoimentos da filha desta, contenta-se em oferecer um “resumo”. Sem completar lacunas artificialmente, no máximo compartilha com seu leitor algumas

especulações, apresentadas como tal (“não é exagero admitir [...] que a vida de Ana não foi amena”). A tarefa a que se propõe é complicada, não só porque “as informações sobre o período são vagas”. Mais importante do que isso é o fato de que o íntimo da personagem permanece repleto de zonas insondáveis, dada a distância temporal e cultural que a separa daquele que relata suas desventuras – distância que o narrador deixa explícita. Mesmo quando trata de afetos complexos, como “a saudade que a fazia chorar contra qualquer expectativa toda vez que se lembrava de Ernestina” (CARONE, 1998, p. 25), fica resguardada a dúvida necessária, a narrativa não se tingem com emotividade presumível que comova o leitor. Ao contrário dos narradores de Ruffato, o de Carone nunca explora o sentimentalismo que os dissabores experimentados pela personagem poderiam despertar³.

A opção de Ruffato pela proximidade entre narrador e personagem, proporcionando ao leitor a impressão segura de que contempla com facilidade empática um tipo de experiência que lhe é estranha, parece confirmar uma hipótese a respeito da representação de classes baixas lançada por Antonio Candido no fim do ensaio “A nova narrativa”. É o ponto em que o crítico comenta o esforço de “apagamento das distâncias sociais” empreendido, na década de 1970, por autores como Rubem Fonseca. Candido pergunta o seguinte:

se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial [distinto do pitoresco de molde regionalista], que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inulto das cidades, que para o leitor de classe média tem o atrativo de qualquer outro pitoresco (CANDIDO, 2006, p. 258).

A ficção de Ruffato investe bastante na aproximação entre seus leitores e sua matéria. Posição dos narradores, descrição realista dos ambientes, recurso à fragmentação e exploração da camada visual dos textos – tudo converge para a eficiência na conquista da boa-vontade, do interesse do leitor contemporâneo.

Jefferson Agostini Mello, em “Permanência do provisório”, fez uma avaliação positiva do modelo empregado por Ruffato. Considerando *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*, viu inscrita nessa ficção, “numa perspectiva agudizada, a existência dispensável dos pobres e remediados no Brasil de hoje”. Atribui ao escritor o mérito de internalizar na forma literária impasses graves da vida no país. A seu ver, entre outros fatores, contam muito para isso o fio narrativo frágil, entrecortado, e o foco nas miudezas do cotidiano. Ambos, argumenta Jefferson Mello, parecem coincidir com a precarie-

³ A propósito do “phatos emocional muito diminuído” em *Resumo de Ana*, ver Bueno (2005).

dade das condições de vida na baixa classe média (imprensada entre o risco de rebaixamento e o desejo de acesso à prosperidade) e nas camadas mais pobres (também duplamente pressionadas, pela privação do básico para a sobrevivência e pela ânsia de consumo). Assim, Ruffato daria conta de uma etapa decisiva no andamento do capitalismo brasileiro: “No caso, o romance [em seus dois primeiros volumes] flagra, igualmente, o momento de consolidação de um mercado de bens materiais e simbólicos que busca cobrir a totalidade da massa consumidora” (2006, p. 223). De fato, no romance de Ruffato, a mercadoria ganha posição de destaque – o que já ocorrera em *Eles eram muitos cavalos*, no qual se encontram fragmentos que se resumem, por exemplo, ao inventário dos produtos presentes em uma copa modesta ou à reprodução de um cardápio refinado. Em *Inferno provisório* mantém-se o realce da mercadoria. A moça operária da indústria têxtil, fã de fotonovela, não se enfeita para fantasiar um baile de debutantes no clube elegante da cidade, ela põe o “tubinho vermelho, de popelina, com um laço na frente, quase um palmo acima do joelho, que tinha feito no curso de corte-e-costura da dona Marta”, põe “o anel folheado, com uma solitária pérola, presente de um dos namorados, e o cordão com um crucifixo de ouro, que o pai achara no chão, perto da Prefeitura” (RUFFATO, 2005b, p. 70). Fernando não morre por trombar de bicicleta num caminhão, mas porque sua “monark vermelha” se deparou com “uma jamanta MB 1924 do Rodoviário Mineiro” (RUFFATO, 2005a, p. 62). Em *Inferno provisório*, não há carros ou caminhões, há um caminhãozinho Internacional KB-6 verde, uma Kombi azul 1200, um Fusca 1300 verde... É certo que a especificação dos objetos de consumo, muitas vezes postos no centro das preocupações das personagens, diz muito da condição em que elas vivem. Porém, no conjunto, esses signos são tão disseminados que assumem caráter de itens em listagem, acabam por figurar mais como informação a serviço de mera reconstituição histórica. Em “Um outro mundo”, por exemplo, é assim que nos ambientamos no botequim de Zé Pinto (o dono do cortiço, versão do João Romão de Aluísio Azevedo): “Uma prateleira lotada de garrafas: cachaça (...), vermute, conhaque, gim, vinho-de-garrafão” etc., “Uma estufa com pé-de-galinha, pescoço, moela, asa, coxinha, quibe, torresmo, lingüiça” etc., “Um balcão com pão-de-sal, pão-de-açúcar, bolo-de-fubá, casadinha, maria-mole, mariola, bala-juquinha” etc. (RUFFATO, 2005b, p. 182). Tudo com cheiro de pitoresco, como a cultura roqueira de jovens dos anos 1970 em “Era uma vez” (*O livro das impossibilidades*).

Em que medida a boa aceitação da prosa de Ruffato provém da comoção (diante da exposição sentimental de vidas tocadas pela pobreza) ou do interesse que o leitor de classe média experimenta diante da simples documentação da experiência alheia, que faz hoje tanto sucesso, inclusive no cinema e na tele-

visão? E o fato de as narrativas serem curtas, estruturadas por fragmentação e simultaneidade de discursos, frequentemente com emprego de recursos gráficos para marcar as distinções entre eles, não reforça, na organização dos volumes de *Inferno provisório*, a palatabilidade do “romance não-burguês”?

Com relação à segunda hipótese, é esclarecedora mais uma observação registrada em “A nova narrativa”. Antonio Candido contrasta projetos de longo fôlego que tiveram lugar a partir da década de 1930 (como o ciclo da cana-de-açúcar de José Lins do Rêgo e a *Tragédia burguesa* de Otávio de Faria) com a tônica, mais recente, de atomização da prosa em conto, crônica e *sketch* – “que permitem manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante” (CANDIDO, 2006, p. 258). *Inferno provisório* parece pretender conciliar as duas alternativas: arma-se um panorama amplo com parcelas de experiências impactantes. O olhar do leitor é incitado a conformar-se à movimentação incessante, o tempo todo mobilizado pela empatia do narrador com as personagens (ou pelo íntimo exposto do narrador-personagem) e a cada momento redirecionado para diferentes *páthos*. Um moto-contínuo que dilui, pela força do hábito, da repetição formular, a “tensão difícil” dos problemas tematizados.

Os recursos gráficos utilizados em boa parte das narrativas de *Inferno provisório* põem-se a serviço dessa condução da suscetibilidade do leitor contemporâneo, participante de uma cultura na qual a imagem, a visualidade, é moeda corrente das mais valorizadas. No caso do Brasil, a proposta concretista, nos anos 1950, inovou ao fazer da materialidade da escrita elemento de significação, redimensionando o significado dos vocábulos e versos ao solicitar à interpretação o esforço de considerar o tratamento plástico das sequências de palavras. Agora, décadas depois, a exploração da plasticidade no texto não só não é novidade como constitui dado que o público absorve muito bem, confortavelmente. Um expediente que – somado a variações sobre procedimentos formais inaugurados com o modernismo oswaldiano⁴ – satisfaz expectativas de multiplicidade dinâmica que têm os leitores cuja sensibilidade se formou na era do cinema, da televisão, da publicidade, da internet etc. Quando lemos, em “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, a descrição do afogamento do menino exemplar sacrificado pelo pai que tanto o amava, qual a função da palavra

⁴ Raquel Bueno indicou traços, no plano linguístico e da estruturação da narrativa, comuns a *Eles eram muitos cavalos* e romances de Oswald de Andrade. Alguns deles também se encontram nos quatro primeiros volumes de *Inferno provisório*: “forma literária fronteira entre o romance e outros gêneros; organização em fragmentos [...]; captação de diferentes linguagens orais e sua estilização; [...] destruição da sintaxe tradicional; eliminação da pontuação nas enumerações; aproximação com a linguagem poética (rimas, aliterações, ecos); neologismos; inserção de cartas, bilhetes” (BUENO, 2008).

s
u
b
m
e
r
g
i
u

cinco vezes repetida enquanto a criança tenta se salvar, e intercalada ao chamado “**Pai!**” (RUFFATO, 2006a, p. 89-91, **negrito no original**)? É claro, a disposição vertical do verbo “submergiu” encena o movimento de submersão, e a carga extra de tinta posta no chamamento por proteção ressalta a urgência do apelo. Essas adições visuais ao fluxo do relato verbal reiteram, sem dúvida, o terrível da situação. Mas os olhos do leitor correm rápido pelas três páginas nas quais o “submergiu” e o “**Pai!**” se contrastam, acostumados que estão a ler em qualquer direção e a se deparar com variações tipográficas – nos livros de Ruffato e no mundo afora. A redução da mancha naquelas três páginas não abre margem à reflexão sobre algum sentido acrescido à acepção elementar das expressões em destaque que dependa da plasticidade (como ocorre na poesia concreta); o que o tempo de leitura estendido pela disposição vertical faz é intensificar a comoção diante da agonia do inocente. Se o “submergiu” estivesse na horizontal, teríamos menos indignação *à la* Ivan Karamazov?

Um resenhista de *O livro das impossibilidades* divulgou “Zezé & Dinim (sombras do triunfo de ontem)” como a melhor narrativa do mais recente volume de *Inferno provisório*, atribuindo sua qualidade ao fato de que “Ruffato lança mão de um brilhante recurso gráfico e narrativo para nos contar, paralelamente, sobre dois personagens e suas respectivas vidas” (LEONES, 2008, p. 8). Simultaneidade e aspectos visuais são constantemente avaliados como trunfos com que o escritor, nas palavras de Leones, “dá conta da falência generalizada de um país”. Este juízo emblematiza a valorização da habilidade para incorporar à literatura, via representação visual, uma variada gama de referências.

Em “Zezé & Dinim”, há caracteres gregos (não transcritos ou traduzidos, “um segredo” erudito que remete ao nome de um dos protagonistas, Dinim/Dionísio), símbolos que em histórias em quadrinhos indicam palavrões, diagramação em duas colunas (própria de revistas e jornais e empregada para o registro paralelo das duas biografias), reprodução de caderno de perguntas e respostas que as colegiais dos anos 1970/80 faziam circular entre os colegas de turma (trazendo mais informações paralelas

sobre as personagens) etc. Como no caso dos objetos que compõem a ambientação das histórias, os abundantes recursos gráficos acabam por funcionar eminentemente como fator a ressaltar dados que contextualizam historicamente os enredos, além de criarem uma aprazível variação na apresentação das páginas. Afinal, qual a diferença entre dispor sucessivamente os relatos sobre fases concomitantes das vidas de Zezé e Dinim e empregar duas colunas para assinalar o paralelismo? O texto referente a cada um não é disposto de modo a provocar, no fluxo da leitura, o cruzamento com o relato da vida do outro, que corre na coluna ao lado; cada uma das passagens permanece isolada, sem que uma se imiscua na outra, transforme o que se relata na outra. Já que os títulos de cada fragmento especificam datas, indicando que os fatos se passam no mesmo momento, haveria significativa diferença se, em vez de colunas paralelas, fossem blocos sucessivos ocupando a mancha usual da prosa, se os trechos fossem separados por entrelinha e não por espaço entre colunas? Pode-se argumentar que, quando o *layout* é alternativo, as vidas de Zezé e Dinim seguem rumos divergentes, quando há interação direta ou indireta entre as personagens mantém-se a diagramação tradicional de romance, novela ou conto. Ainda assim, na prática, a leitura se ordena por sucessão, não por concomitância: acompanhamos um trecho e depois voltamos ao início do fragmento para seguir o outro. Como no caso do “submergiu” verticalizado em “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, a camada visual apenas reitera o que se compreende sem ela, parece ter mais caráter de adereço.

Na última narrativa de *O livro das impossibilidades*, diferenças entre o menino nascido muito pobre e o outro, de família em condições um pouco melhores, se anulam na mesma falta de perspectiva, na mesma desilusão que os manteve relativamente próximos, desde a infância nas décadas 1960/70 até a combinação de um sequestro quando já têm quarenta anos. A narrativa termina com a consciência de Dinim à beira da morte: “comecei a lembrar de tudo também, comecei a lembrar de tudo, Zezé, de tudo!” (RUFFATO, 2008, p. 155). *Inferno provisório* parece pretender isso: nos “lembrar de tudo” que marca “a história do proletariado brasileiro”. Boa intenção, é inegável. Porém, até agora, a estratégia empregada para figurar a modernização brasileira nos últimos 50 anos pela ótica das camadas baixas da sociedade resulta menos em figuração da complexidade do processo do que em apresentação comovente de múltiplas tensões, beirando o informativo. O estilhaçamento da forma do romance operado pelo escritor tem mais caráter – lembrando Sade (1991) – de arte de escrever ao gosto do público do que – lembrando Adorno – de alternativa para se manter fiel ao melhor da herança realista do romance, para “dizer como realmente as coisas são”, sem reproduzir a fachada ideológica, sem auxiliar a reproduzir reificação (ADORNO, 2003, p. 57). A caracterização das personagens, a construção dos ambientes, a serialização, a proximidade empática dos narradores com as personagens e o apelo visual atendem muito bem à sensibilidade do leitor que transformou

o jornalista Ruffato em escritor profissional. Parecem atender melhor às expectativas do consumidor de literatura que há décadas vem se habituando ao apagamento das distâncias sociais na narrativa do que à urgência de incorporar à forma literária a gravidade de tais distâncias.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003. p. 55-63.

ANGELO, Ivan. “Um senhor contista”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 15 ago. 1998. Disponível em: <<http://lfilipe.tripod.com/rufato.htm>>. Acesso em: 22 maio 2009.

BUENO, André. “O mosaico da memória”. *Terceira margem: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ*, ano 9, n. 12, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2005. p. 161-79.

BUENO, Luís. “Uma história do romance de 30”. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

BUENO, Raquel Illescas. “Romance modernista, romance pós-moderno: uma análise de casos”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC; USP, 2008. 1 e-book. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simpósios/pdf/021/RAQUEL_BUENO.pdf>. Acesso em: 10 set. 2009.

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: _____. *A educação pela noite*. 5ª. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 241-60.

CARONE, Modesto. *Resumo de Ana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CORPAS, Danielle. “Romance em pedaços (os sobreviventes)”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC; USP, 2008. 1 e-book. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simpósios/pdf/040/DANIELLE_CORPAS.pdf>. Acesso em: 10 set. 2009.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global, 2006.

LEONES, André de. “Personagens trocam quichute por conga”. *Jornal do Brasil*, Caderno Ideias. Rio de Janeiro, 27 set. 2008, p. 8. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/leiajb/noticias/2008/09/27/especiais/personagens_trocam_quichute_por_conga.html>. Acesso em: 02 set. 2009.

LÍSIAS, Ricardo. “Sem compasso”. *K Jornal de crítica*, n. 10, São Paulo, abr. 2007, p. 7-8.

MELLO, Jefferson Agostini de. “Permanência do provisório”. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 74, São Paulo, mar. 2006, p. 221-31.

MOREIRA, Carlos André. “Ruffato ministra oficina”. *Mundo livro*, 25 jun. 2009. Disponível em: <http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC,blog.BlogData_Server,getBlog&uf=1&local=1&template=3948.dwt§ion=Blogs&post=196419&blog=31&coldir=1&topo=3951.dwt>. Acesso em: 11 jul. 2009.

PINTO, Manuel da Costa. “A forma da representação e a morfologia da palavra”. *K Jornal de crítica*, n. 13, São Paulo, jul. 2007, p. 8.

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

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

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

_____. *Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record, 2005a.

_____. *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record, 2005b.

_____. *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record, 2006a.

_____. “Literatura com um projeto: entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda”. 10 mar. 2006b. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br/artigos/literatura-com-um-projeto>>. Acesso em: 10 set. 2009.

_____. *O livro das impossibilidades*. Rio de Janeiro: Record, 2008a.

_____. “Entrevista a Rinaldo de Fernandes”. 27 abr. 2008b. Disponível em: <http://rinaldofernandes.blog.uol.com.br/arch2008-04-27_2008-05-03.html>. Acesso em: 10 set. 2009.

SADE, Donatien Alphonse de. “Nota sobre os romances ou A arte de escrever ao gosto do público”. In: _____. *Crimes do amor e A arte de escrever ao gosto do público*. Porto Alegre: L&PM, 1991. p. 21-48.

SCHWARZ, Roberto. “Apresentação”. In: _____ (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 7-8.

Recebido em 21 de setembro de 2009

Aprovado em 08 de outubro de 2009