

FRANCIELE QUEIROZ DA SILVA

FRAGMENTOS DE UM ESCRITOR: RUFFATO EM PERSPECTIVA(S)

UBERLÂNDIA

2012

FRANCIELE QUEIROZ DA SILVA

FRAGMENTOS DE UM ESCRITOR: RUFFATO EM PERSPECTIVA(S)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de concentração: Teoria Literária

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Santini

Co-orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia
Coutinho Viegas

UBERLÂNDIA

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586f Silva, Franciele Queiroz da, 1988-
2012 Fragmentos de um escritor : Ruffato em perspectiva(s). / Franciele
Queiroz da Silva. - Uberlândia, 2012.
125 f.

Orientadora: Juliana Santini.
Co-orientadora: Ana Cláudia Coutinho Viegas.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses.
3. Ruffato, Luiz, 1961- - Crítica e interpretação - Teses. 4. Ruffato, Luiz,
1961 - Inferno provisório - Teses. I. Santini, Juliana. II. Viegas, Ana
Cláudia Coutinho. III. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de
Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

CDU: 82

Franciele Queiroz da Silva

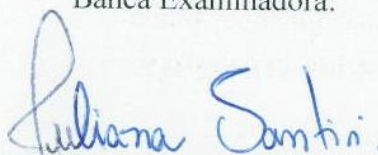
FRAGMENTOS DE UM ESCRITOR: RUFFATO EM PERSPECTIVA(S)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

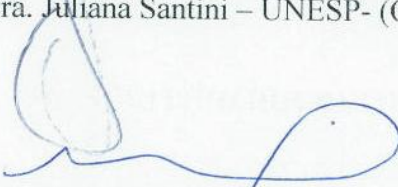
Área de concentração: Teoria Literária

Uberlândia, 06 de agosto de 2012.

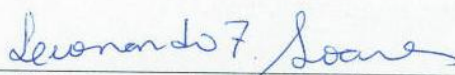
Banca Examinadora:



Profa. Dra. Juliana Santini – UNESP- (Orientadora)



Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite / UNESP



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares – UFU

Para aqueles que acreditaram ser possível.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelos dias;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro;

Aos meus pais, pelo apoio incondicional e pela presença em meus dias;

Aos meus queridos irmãos, por me tirarem o “foco”;

À Juliana Santini, pela liberdade;

À Ana Cláudia Coutinho Viegas, pelos ensinamentos e pela “acolhida” em terras distantes;

À Luciene Azevedo, por ser um exemplo;

Aos professores, Leonardo Francisco Soares, Marisa Martins Gama-Khalil pela colaboração em minha qualificação e por participarem de minha formação;

Aos professores “distantes”, Antônio Marcos Pereira, Rejane Rocha, Carmén Lúcia Negreiros Figueiredo, que diretamente ou indiretamente me ajudaram sobremaneira;

À Artele Hermes, por ter cuidado de mim como uma filha;

Aos amigos de caminhada, Mariana Resende, Fernanda Vasconcelos, Carla Érica, Ana Cláudia Nascimento, Alessandra Rodrigues e Anésio Azevedo, pelo carinho e amizade;

Às amigas, Eduarda Lamanes, Luísa Inocêncio Borges e Alana Rodrigues pelo companheirismo e por, muitas vezes, entenderem a minha ausência.

Ao Bruno, pelo “ódio” de cada dia;

Ao escritor Luiz Ruffato, pela atenção, disponibilidade e incentivo.

“Quando você se encontra diante de uma obra de arte você se pergunta: o que é que isso me diz? E se não te disser nada você não se demora no assunto. Se te disser alguma coisa, começa a questão, começa a interrogação – o que é que isso me diz? O que isso me diz sobre o mundo, de alguma maneira? Então, você começa a investigar e o problema do crítico é o de descobrir o que a obra diz sobre o mundo.”

(SCHWARZ, 1991)

RESUMO

A presente dissertação parte da investigação de discursos que rondam a figura do escritor contemporâneo Luiz Ruffato. O objetivo do trabalho foi analisar algumas proposições do autor que sobressaem em entrevistas, depoimentos e críticas a respeito de sua produção e contrapô-las à análise do romance *Inferno Provisório*. Nesse sentido, nos utilizamos de um amplo levantamento de entrevistas, que em um primeiro momento caracterizaram e apresentaram a figura autoral de Luiz Ruffato e, também, nos serviram de base para objetivar dois outros aspectos de investigação: a condição assumida de escritor realista e a discussão a respeito da forma do romance. A apresentação do escritor na mídia, por meio de entrevistas, nos faz constatar a intenção discursiva de consolidar-se como escritor profissional. A perspectiva do escritor midiático e profissional discutida nos lança a outra faceta acerca de uma figura autoral que deixa marcas no cenário contemporâneo: Luiz Ruffato como portador de heranças realistas. A noção de escritor realista, que também ronda seus discursos, aponta para a constatação de que há a necessidade de se forjar instrumentos que detectem as estratégias narrativas e performáticas da linguagem, refutando a visão de um realismo tradicional acerca da produção contemporânea. A necessidade de discussão da forma “romance” vem com a premissa de romance-instalação. Entendendo a instalação como mais uma faceta da própria característica híbrida que marca o romance como forma, Luiz Ruffato parece experimentar e radicalizar a forma para superar a mera noção de representação como retrato da realidade.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea. Luiz Ruffato. Profissionalização. Real. *Inferno Provisório*.

ABSTRACT

The present dissertation investigates the discourses which surround the figure of the contemporary writer Luiz Ruffato. The objective of this work was to analyze some of the author's propositions which appear in interviews, statements and criticisms concerning his production and to oppose them to the analysis of the novel *Inferno Provisório*. For that, we made a broad investigation of interviews, which, in a first moment, characterized and presented the authorial figure of Luiz Ruffato and which were also our basis to achieve two other aspects of this study: the assumed condition of realistic writer and the discussion related to the form of the novel. The author's presentation in the media, through interviews, enables us to identify the discursive intention of consolidating himself as a professional writer. The perspective of media and professional writer discussed here shows us another facet of an authorial figure which marks the contemporary scenario: Luiz Ruffato as a carrier of realistic heritages. The notion of realistic writer, which also surrounds his discourses, points out the necessity to forge tools to detect the narrative and performative strategies of language, refusing the assumption of a traditional realism concerning the contemporary production. The necessity of discussion regarding the "novel" form comes with the premise of novel-installation. Considering the installation as one more facet of the hybrid characteristic which marks the novel as form, Luiz Ruffato seems to experiment and radically conceive form to overcome the mere notion of representation as portrait of reality.

Keywords: Contemporary Literature. Luiz Ruffato. Professionalization. Real. *Inferno Provisório*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. A AUTOIDENTIFICAÇÃO COMO ESCRITOR PROFISSIONAL.....	14
1.1. Trevas do agora	14
1.2. O autor contemporâneo	19
1.3. Com licença “eu” me apresento	22
1.4. A construção de uma imagem autoral “profissional”	47
2. A RELAÇÃO COM UMA LITERATURA REALISTA	53
2.1. Um declarado realista?	53
2.2. Real e representação	59
2.3. Constatações de uma tendência realista na contemporaneidade?.....	70
3. O GÊNERO ROMANCE: ATÉ QUANDO UM ROMANCE É ROMANCE?	80
3.1. Um passeio pelo romance.....	80
3.2. O romance via instalação literária	92
3.3. Testando a plasticidade do gênero.....	100
CONCLUSÃO.....	112
REFERÊNCIAS	114
4. ANEXO	122

INTRODUÇÃO

A ideia de “perspectiva(s)”, presente no título deste trabalho, nos leva a pensar no inconcluso, no fragmentado, na ideia de um olhar sobre algum fato. É nesta fresta que se encontra a presente dissertação, *Fragmentos de um escritor: Ruffato em perspectiva(s)*, que aposta em lugares incertos, caminha por uma configuração literária *work in progress* em que o que há de conclusivo, apenas, é a necessidade de se lançar olhares sobre essa produção.

O escritor como figura midiática está, na cena contemporânea, localizado em um espaço de embates com a sua própria condição de existência. O “super prestígio” da figura autoral em uma época que hipervaloriza os recursos midiáticos e, logo, favorece a consolidação da imagem do escritor, o leva para o centro de perspectivas de leitura que tendem a considerar vários objetos como merecedores de discussão, como é o caso das entrevistas, por exemplo.

Pensando nas considerações de Luiz Ruffato, tem-se a consciência do escritor a respeito do papel desempenhado pela entrevista nesse conjunto de discursos e, nesse sentido:

Não tenho dúvida de que o espaço da entrevista é o espaço da construção do mito. Aqui o autor direciona a leitura de sua obra e organiza dados de sua biografia, de tal maneira que lança luzes nos lugares mais convenientes... (RUFFATO, 2011a)¹

A entrevista pode ser considerada também, um espaço de construção intencional e passa a interessar como material de pesquisa. A questão da hierarquização da literatura sobre *outros* textos passa a ser condição questionável, no contemporâneo, há a necessidade de se considerar a multiplicidade de discursos, entre eles, o do escritor e da crítica na mídia.

As questões que surgem são: que imagem esse autor constrói na mídia? Suas declarações lançam luzes para espaços condizentes com a realidade de sua produção ficcional? Quais são os argumentos que fundamentam essa “construção de si”?

A presente dissertação tem basicamente três tópicos norteadores que convergem para a figura do escritor Luiz Ruffato: a autoidentificação como um escritor profissional, a

¹ Entrevista para artigo [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <franciele_queiroz@yahoo.com.br> em 15 jul. 2011a.

relação com a literatura realista e com o gênero romance em discursos que rondam a figura de Ruffato e que se mostram como sintomáticos para a constituição de sua figura autoral.

A noção de construção é o que melhor cabe ao contexto contemporâneo, em que a própria condição de “atualidade” nos deixa a mercê da indissociável apreensão do contexto por meio das entrevistas e outros elementos paratextuais.

A ideia de fragmentação acompanha nosso trabalho em sua própria configuração. Assim como se observa a impossibilidade de apreensão ‘totalizante’ do escritor em qualquer depoimento, nos vemos coagidos a captar do fragmentado o fragmento. A condição de leitura do projeto *Inferno Provisório*, *corpus* ficcional de nossa pesquisa, nos abre uma dimensão de temas e caminhos de investigação. Pluralidade, nesse sentido, que faz surgir a necessidade de restringir o objeto para as perspectivas que se organizam nos três aspectos de observação, já citados, que determinamos.

A propósito, a investigação demarca sua relevância em considerar elementos de ordem distintos em um mesmo patamar, entender a confluência e apostar em relações, sem desconsiderar o texto literário e buscando ressaltar a interligação entre ambas as possibilidades como um espaço de “criação”.

Organizamos esta dissertação em três capítulos: no primeiro capítulo – a autoidentificação como escritor profissional – objetivamos discutir a figura autoral. Apresentar o autor de uma maneira diferente, já que não temos mais uma visão distanciada dessa instância na contemporaneidade, pelo contrário, a proximidade é exagerada ao seu limite e a figura do autor, por vezes, passa a ser tida como uma “celebridade”. E é por essa figura autoral que começamos a pressupor nosso próximo capítulo, a discussão que ronda uma espécie de “compromisso” com o real.

Observa-se, hoje, por parte da crítica especializada em literatura, uma vertente que se propõe a discutir a percepção de que o texto literário ficcional contemporâneo é permeado por “referencialidades” múltiplas do real, deixando entrever uma produção que reivindica um olhar especulativo para uma suposta representação da realidade.

Segundo Tânia Pellegrini (2007, p.137), “o pacto realista continua vivo e cada vez mais atuante, também na ficção brasileira contemporânea”. Partindo de uma espécie de autorretrato, Ruffato se inclui em uma “seara realista” e nos arriscamos a delinear uma análise para verificar essa condição.

O segundo capítulo – a relação com uma literatura realista – parte, portanto, de elementos que endossam a postura do escritor realista, que busca pela forma e pelo

conteúdo estabelecer relações com o real. E, nesse sentido, perpassamos as noções que constituem a ligação da produção ficcional ao real, partindo do pressuposto de que a noção de real pode ser uma categoria de permanência em nossa literatura.

No terceiro capítulo – o gênero romance: até quando um romance é romance? –, articularemos a discussão teórica com o corpus de análise e problematizaremos os limites do romance. Assim, impõe-se a necessidade de perpassarmos a própria noção de romance e suas transformações, chegando à ideia de romance-instalação. O *Inferno Provisório* é problematizado pelo viés de experimentação da instalação literária, o que também é norteador da discussão dos limites do gênero.

1. A AUTOIDENTIFICAÇÃO COMO UM ESCRITOR PROFISSIONAL

1.1. Trevas do agora...

“A literatura brasileira está passando por um de seus mais ricos momentos. Nunca se produziu tanto, nunca se editou tanto, nunca os leitores estiveram tão abertos a consumir literatura nacional” (RUFFATO)²

Ao tratar da contemporaneidade, é interessante observar que nos debruçamos sobre uma configuração literária ainda em formação, em que pouco há de certo e de consolidado, sobretudo no que tange aos autores.

Seria um risco deslindar análises acerca do contemporâneo? Talvez, principalmente pelo imediatismo e a falta de aporte teórico para questões que emergem dos textos e da vida literária do presente. “Risco”, possivelmente, seja a palavra que melhor transcreva nosso momento, pois deixa margens ao pesquisador, tanto para o acerto, quanto para o erro, tanto para a perda, quanto para o ganho; e é entregue a esse contexto incerto e “arriscado” que se coloca a necessidade de se forjarem ferramentas, proporem análises e caminhos analíticos de como (re)pensar o presente. É o que podemos perceber na constatação de Luciene Azevedo em sua tese de doutoramento, *Estratégias para enfrentar o presente*: a performance, o segredo e a memória:

Quem se dispõe a um confronto direto com seu presente, em qualquer área do conhecimento, se vê desafiado pela tarefa de captar as perguntas que estão no ar e apostar em respostas incertas. Arriscar-se nessa incerteza significa aceitar a efemeridade como perspectiva crítica: não apenas abrir-se ao caráter provisório da própria análise, mas também respeitar a possível transitoriedade do objeto de estudo (AZEVEDO, 2004, p. 6).

O professor e pesquisador Roberto Acízelo de Souza, no prefácio à obra *Ficção impura*: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90, de autoria de Therezinha Barbieri, também enuncia algumas das dificuldades para os estudos que se propõem a refletir acerca da contemporaneidade:

² Disponível em: <<http://www.interrogacao.org/2010/05/entrevista-luiz-ruffato/>>. Acessado em: 10 mai. 2011.

Tarefa das mais difíceis no campo dos estudos literários é sem dúvida o enfrentamento analítico da produção contemporânea. Inicialmente, a dificuldade decorre do caráter fluido da própria noção de contemporaneidade, cujos limites e feição não é possível estabelecer senão com boa dose de arbítrio. Depois, vem o fato de não haver suficiente distanciamento histórico em relação aos objetos estudados, traduzido em tradição interpretativa e judicativa mais ou menos consolidada, o que na pior das hipóteses sempre fornece ao estudioso um confortável ponto de partida (SOUZA, 2003, p. 9).

Do risco, a certeza da validade de discussões que certamente apontarão para mais questões e debates que interessarão à posteridade.

Sobre a noção de contemporâneo, Giorgio Agamben nos concede uma reflexão pautada em metáforas que nos ajudam a perceber quem é esse sujeito contemporâneo. A relação com o tempo é posta em xeque e o contemporâneo é, para Agamben, aquele que participa de uma espécie de deslocamento, de um não encaixe com relação ao seu próprio tempo.

Essa cisão, que parece ser incoerente, faz com que o lugar *comum* do hoje seja questionado, pois, não sendo inteiramente “conectado” a sua contemporaneidade é que o sujeito consegue perceber o seu próprio tempo:

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A ideia do ofuscamento da visão ou da própria cegueira pelas luzes do tempo é usada para que se compreenda que o “verdadeiro” indivíduo contemporâneo é aquele que é capaz de perceber não as evidentes luzes, mas o escuro que subsiste em seu tempo.

Parece que o indivíduo contemporâneo estará sempre numa fissura e é essa condição incômoda que o faz pertencer a seu tempo. Não basta apenas ver o escuro é preciso “perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2009, p.65). Processos antagônicos? Não, envoltos de muita complexidade, mas complementares. É a necessidade de se desprender de si para compreender a si próprio.

O que é luz, o que é escuro e a indefinição de quais são as “luzes” que podem ser apreendidas dessa escuridão aparecem como categorias indissociáveis, restando ao contemporâneo a coragem de caminhar por meio de todas essas incertezas, pois só assim

poderíamos adquirir “a capacidade de responder às *trevas do agora*” (AGAMBEN, 2009, p.72, grifo nosso).

Assim, nos propomos a observar nossa contemporaneidade, às vezes, levados por feixes de luz, às vezes e, na maioria delas, guiados pela própria escuridão. Mapeando tendências e recorrências, sem a expectativa inocente de fixar moldes tendo a coragem de enfrentar um objeto efêmero sem o tão caro distanciamento.

Assim sendo, nos cabe detectar as sombras do nosso agora. Uma questão que passa a fazer parte do nosso cenário cultural é a vida como espetáculo. Abordagem do trabalho de Guy Debord em seu livro *Sociedade do espetáculo*, que observa que: “O espetáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu *instrumento de unificação*” (DEBORD, 1997, p.14, grifos do autor).

A questão da imagem, da visibilidade, da aparência vem a corroborar a visão de unificação social pelo próprio espetáculo “onde o mundo real se converte em simples imagens, estas simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico” (DEBORD, 1997, p. 19). A emergência da figura do escritor está imersa nessa sociedade em que o espetáculo está por toda parte e em que se ressalta vigorosamente a sua imagem como um valor de verdade.

Se é certo dizer que se tornou lugar comum a afirmação de que nunca se viram tantos produtores divulgados e apresentados por diversos meios e suportes, ainda se mostra propício refletir sobre como esse aglomerado de escritores e escrituras se singulariza, caso isso ainda ocorra. O que poderíamos indicar como marca de um tipo de representação característico do hoje?

Em meio a tantas publicações, observamos que há uma proliferação de narrativas que valorizam o “eu”, uma das mais discutidas vertentes da narrativa contemporânea, seja por meio das autobiografias, das biografias, dos diários virtuais ou não, das inúmeras publicações epistolares ou em publicações do tipo “instantâneas”, por meio dos *twitters* (microcontos) e *blogs*. Nesses dois últimos, a figura do autor é sempre referenciada, muitas vezes por escolhas que extrapolam o texto escrito, como as cores, tipos de letras e fotos escolhidas para compor as páginas virtuais. “A escrita de si” contemporânea, como salienta Ana Cláudia Viegas (2008, p. 139, grifo nosso), lança mão de um narrador que “está no centro da ação narrada e constrói seus relatos breves, efêmeros a partir de acontecimentos banais, precários de seu cotidiano, mesclando *experiência e ficcionalidade*”.

A literatura como tema parece estar cada dia mais em voga e os “autores reais” se transformam, em muitos casos, em autores-personagens, promovendo uma espécie de *deslizamento*, para utilizarmos os termos de Leonor Arfuch (2010) no livro *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, entre a pessoa “real” e a personagem “ficcional”. Exige-se cada vez mais do leitor, e, em muitos casos, transforma-se a literatura em um jogo de espelhos no qual a questão gira em torno de uma possível “ficcionalização do real” em que a figura autoral contribui para o “esfumaçamento” desse real.

Estaríamos na era de uma literatura instantânea, pautada pelo vivido, em eventos corriqueiros, no incompleto dos fatos, narrados de uma perspectiva intimista, que deu espaço para a crítica nomear os autores da geração 90 de “umbiguista”?

O grande nó dessas produções, e o que aqui nos interessa, foi delineado por Leonor Arfuch (2010, p. 211, grifo nosso), ao afirmar que “essa espécie de ubiquidade entre *vida e ficção*, a solicitação de ter que distinguir o tempo todo esses limites borrados – que escapam inclusive ao próprio autor – parece um destino obrigatório do *métier* de escritor [...]”.

Estaríamos, então, diante de um *efeito de real*³? A função “autor”, exposta por Foucault, que a define como “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos na sociedade” (FOUCAULT, 2001, p.274) estaria em prol desse efeito de real? São perguntas que se instauram, sobretudo, em uma estética que, frequentemente, propicia a confusão entre o autor e suas personagens, em textos que jogam com essas instâncias – diários, blogs, publicação de cartas, biografias e a autoficção, por exemplo, – em que essa condição confusa é potencializada ao máximo. Diana Klinger discute esse *efeito de real*, pensando a noção de autoficção. Com algumas ressalvas necessárias, afirma que:

[...] é importante distinguir esse *efeito de real* daquele que Barthes encontra no relato realista, onde um elemento, por exemplo a descrição de um detalhe insignificante, tende a aumentar a verossimilhança interna da ficção (Barthes, 1998). O *efeito de real* no caso da autoficção, pelo contrário, quebra com a ficcionalidade e aponta para um além da ficção. (KLINGER, 2007, p. 45, grifo da autora).

Esses “limites borrados”, apontados por Leonor Arfuch, e essa “quebra com a ficcionalidade”, assinalada por Klinger, fazem com que esse breve preâmbulo, feito até

³ Expressão cunhada por Roland Barthes em seu texto “O efeito de real” em seu livro *O Rumor da Língua*.

agora, tenha sentido por apresentar alguns dos pontos que passam a interessar à crítica da contemporaneidade.

Para pensarmos nos termos citados por Umberto Eco (1994), em seu livro *Seis passeios pelo bosque da ficção*, o que acontece com o texto ficcional quando a “suspensão da descrença”⁴ é, por algum motivo, fragilizada? Ou, ao menos, quando o pacto entre leitor e obra não se dá de maneira tão harmoniosa e forte, uma vez que os limites entre vida e ficção encontram-se “borrados”?

A respeito dessa penetração desleal do vivido, Beatriz Jaguaribe nos apresenta, em seu texto “Realismo sujo e experiência autobiográfica”, um caminho no qual afirma que a produção contemporânea estaria passando por uma espécie de realismo: “Dá-se nessa demanda um dos paradoxos do realismo contemporâneo: o testemunho biográfico serve igualmente como critério de validação da experiência e como suporte da ficção” (JAGUARIBE, 2006, p. 116). A experiência seria, assim, o motor dessas produções; pertence ao presenciado e ao percebido a matéria estética para as produções contemporâneas. Claro que se faz importante mencionar que a autora detecta e assinala que a ficção acaba por perder em alguma proporção sua força mobilizadora, o que se dá pela busca incessante de um acesso intensificado do real.

Outra característica definidora de boa parte das gerações 90 e 00, dos ditos “novos autores”, está no ato de “escancarar a interação” que talvez parta da condição de surgimento desses autores, pois, como salienta Nelson de Oliveira, é uma geração – e aqui ele trata da geração 00 – que surge “primeiro na maçaroca líquida da web” (OLIVEIRA, 2011, p. 14).

A era digital pode ser tida como um grande marco na possibilidade de interação entre leitores e autores, entre as obras – e aqui pensamos em qualquer tipo de constituição ficcional – e o mundo “real” daquele que as recebe.

Muitos desses autores crescem em um contexto no qual a TV já não é mais o centro das atenções, em que o computador chama “atenção” por ter se transformado rapidamente em um verdadeiro fenômeno social – sobretudo, por sua capacidade sempre inovada de interação.

Essa dita “interação” pode ser associada a um possível retorno do “real”, pois pode ser propulsora de um imaginário e pode ser, do mesmo modo, capaz de impor um total

⁴ Eco toma de empréstimo o termo “suspensão da descrença” ou “suspensão involuntária da descrença” cunhado em 1817 pelo inglês Samuel Taylor Coleridge. Segundo Umberto Eco (1994, p. 81), quando esse efeito ocorre “Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu”.

descrédito no leitor. Deve-se manter o jogo entre “mostrar-se”, mas não “mostrar-se completamente”. A utilização exagerada da possibilidade de interatuar pode culminar em um desequilíbrio na experiência de leitura. Pois “são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação do processo da leitura.” (ISER, 1978, p. 88).

A mídia lida com esses vazios e com as expectativas da recepção. A possibilidade de interação está mais do que nunca “disponível”, embora, para que essa condição não caia em falácia, os efeitos de linguagem devem ser cuidadosamente escolhidos e lapidados. A relação direta – sem solicitar “conexões” com as expectativas do interlocutor – pode ser perigosa por ser possível instituir uma condição de reflexos entre “reais”, distanciando-se do poder da criação.

Outra noção que merece discussão no que diz respeito à “interação” é uma afetação da “aura” – pensando no termo de Benjamin – do próprio literário, de qualquer espécie de “inspiração” romântica. Essa dita interação promove mudanças no próprio fazer literário e na constituição do autor. Este pode ser facilmente interceptado por comentários em seus blogs, por recados em páginas pessoais e até por e-mails que são disponibilizados pelos próprios autores, fazendo com que o retorno do leitor, e até de outros autores, à obra lançada de alguma forma aconteça, muitas vezes, de maneira direta, mostrando um poder nunca antes visto de interferência na produção do autor. Cria-se, então, não só *outro* “autor”, mas também outro espaço para o leitor de ficção, que parece ter poder de participação ativa na construção da obra.

1.2. O autor contemporâneo

“Quando você ouve, na verdade não está só ouvindo. Você está registrando muito mais do que a audição. O que você está registrando é o momento, o clima. São as coisas que estão acontecendo à sua volta. Então, o escritor, para mim, tem que ter essa noção.” (RUFFATO⁵)

Acreditamos que se torna cada vez mais importante pensar os autores contemporâneos em suas funções “autorais”, nas metamorfoses que a condição de “ser

⁵ Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/luiz-ruffato/>>. Acessado em: 13 jan. 2012.

autor” impõe a esses escritores. E, mais do que isso, importa questionar: que implicações a literatura dos nossos dias recebe devido a essas “mudanças”?

O autor é uma figura cada vez mais requisitada, seja na internet, na tv, nas redes sociais, em grandes lançamentos de livros, e até em participações em *reality shows*. Trata-se de um escritor midiático, quase elevado ao posto de “celebridade”. No texto “A imagem do autor na mídia”, Philippe Lejeune (2008, p. 199) afirma que “o autor, hoje, deve *antecipar* o que era, antes da mídia audiovisual, apenas um efeito *a posteriori*. Deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que, antes, era o texto que despertava a vontade de se aproximar dele”.

O interessante dessa “nova” configuração é que a literatura tende, cada vez mais, a sair de um lugar de “super prestígio” e se misturar a outros discursos – o midiático seria um deles. Embora a constatação da imersão de uma imagem autoral mesclada a tudo que se refere ao midiático não seja uma verificação nova, interessa-nos pensar as afetações sofridas por meio dessas imbricações.

A mobilidade no que se refere à condição plural do escritor contemporâneo merece ser ressaltada. O literato, em alguns casos, trabalha com textos literários e mantém relações com universos distintos de trabalho, o que pode lançar luzes diferentes na constituição dessa produção, pensando nas próprias experiências autorais. Além de escreverem literatura, muitos desses autores atuam como roteiristas, críticos, editores, musicistas, dirigem peças e filmes etc. Ao tratar da condição do autor em uma perspectiva contemporânea, percebemos que a literatura, muitas vezes, é apenas uma das opções de atividades em que o autor está envolvido.

A condição “autor” parece solicitar desses escritores uma nova postura enquanto tais, já que as próprias instâncias de legitimação do literário são desestabilizadas pela potência dessa cultura *mass media* e, sobretudo, pelo *boom* da internet. A vida literária já não é mais a do nosso romantismo, em que os autores

[...] demonstraram forte espírito associativo na vida literária. Adoravam reunir-se em grêmios, sociedades artísticas e secretas, associações lítero-sociais, onde pudessem conviver com seus pares e admiradores, discursar, recitar poemas, debater teses, muitas vezes mirabolantes, fofocar, conspirar contra as instituições. (MACHADO, 2001, p. 265).

O virtual reconfigura a vida literária, mas não a abole, e, com a utilização da internet, coloca em xeque os limites tênues da condição do público e do privado, causando uma espécie de confluência entre essas duas instâncias.

Embora não tenhamos mais “sociedades secretas”, as afinidades, indicações, amizades, admirações e associações não deixam de existir, agora recorrentes em um outro espaço, o cibernético, por meio de redes virtuais globalizantes em que os autores – e não somente eles – têm a possibilidade de “curtir, retuitar, linkar”⁶, responder e comentar, um ao outro:

[...] os jovens escritores não esperam mais consagração pela “academia” ou pelo mercado. Publicam como possível, inclusive usando as oportunidades oferecidas pela internet. E mais, formam lista de discussão, comentam uns com os outros, encontram diferentes formas de organização, improvisam-se em críticos (RESENDE, 2008, p. 17).

A proliferação de entrevistas com escritores parece ser algo condizente com a realidade de *mass media*, em que há uma valoração do que se pode chamar de “presença”. E, como salienta Arfuch (2010, p. 157), “podemos não acreditar no que alguém diz, mas assistimos ao acontecimento de sua enunciação: *alguém diz* – e, poderíamos acrescentar, *para além de um querer dizer*”.

Assim, voltamos à discussão sobre a enunciação do discurso, em especial do discurso da “figura autoral”, posta por Barthes e polemizada por Foucault sobre a constatação de uma possível “morte do autor”. O autor, em nossos dias, tem a função de construir discursos que alimentam e “iluminam” as obras por meio desses discursos outros que não são necessariamente a obra. Obviamente, o caminho inverso, ou seja, “conhecer” uma obra e depois se dispor a procurar por sua biografia também acontece, embora não seja condição *sine qua non*.

A entrevista, em meio a essa confluência de discursos, é um gênero importante e passa a funcionar como a composição de um autorretrato do autor. Em uma perspectiva diacrônica da entrevista, observamos que o gênero passa por um momento que amplia suas próprias caracterizações, já que, no século XIX, era uma modalidade destinada a autoridades, políticos e famosos, agora aberta a escritores e, muitas vezes, nem tão famosos assim.

Mas o que essa espécie de confissão deixa mostrar é um substrato performático, criador, consciente ou não, das possibilidades de alcance da entrevista. O ato da “exposição” que a entrevista requer gera uma espécie de confiança imediata, sentimento

⁶ Palavras utilizadas em mídias sociais da internet como expressões de identificação: “curtir”, ou “like” em inglês, é uma ferramenta da rede social *facebook*; “retuitar” é um aplicativo do *twitter* – rede social na qual se podem expor postagens de no máximo 140 caracteres –; e “linkar” está para o ato de indicar um link (endereço virtual) em qualquer tipo de suporte da rede virtual.

falso, devido à incapacidade de comprovação dos dados expostos e à consciência de que existe uma intencionalidade demarcada no ato do autor se “pintar” daquela maneira:

[...] a entrevista de autores se desdobra como um suplemento necessário. O que é dito ali não só tende a alimentar a lógica insaciável do mercado, a (auto)produção do autor como figura pública, sua imagem como ícone de vendas, como suporte do gesto da assinatura – essa voracidade fetichista que anima feiras de livros e lançamentos –, mas também a relação, antiga e fascinante entre autores e leitores, por caminhos – perguntas – *que escapam ao texto e nem por isso lhe são totalmente alheios* [...] (ARFUCH, 2010, p. 236, grifo nosso).

Por meio desse viés de “suplemento necessário” é que a entrevista com autores aproxima a imagem do autor “real” da construção de uma imagem de sua obra. Isso se entendermos a entrevista também como construção de uma imagem.

Para além disso, propomo-nos, neste capítulo, a “apresentar” – já sabendo dessa impossibilidade – um autor contemporâneo. Propositalmente, denominamos um tópico desse capítulo de “Com licença ‘eu’ me apresento”, título que se propõe a dialogar com essa cena literária contemporânea em formação, além de denotar essa nova condição autoral que surge por meio das declarações, entrevistas e depoimentos nos quais o autor se autoapresenta, não só a “si”, mas à sua obra, projetos, vivências etc.

1.3. Com licença “eu” me apresento

“Eu sou escritor profissional há oito anos, desde 2003, e neste período cada vez mais me tenho enfronzado na realidade brasileira, viajando pelo país todo. Eu mudei claro, porque temos que mudar. Mas espero que para melhor...” (RUFFATO, 2011b)⁷

O escritor se apresenta. O escritor se apresenta e é profissional. Além disso, é aquele que *muda*. Elegemos este trecho para começar a deslindar a construção da imagem – ou uma das possíveis perspectivas fragmentadas – do escritor de nossos dias. Em face da breve apresentação de um cenário contemporâneo múltiplo, realizada no item anterior no qual buscamos perpassar algumas tendências – sem esgotar a condição plural de nossa

⁷ Disponível em: <<http://www.o-bule.com/2011/07/os-colunistas-do-bule-entrevistam-luiz.html>>. Acessado em: 17 de ago. 2011b.

época – em que exploramos a revigorada figura do “autor”, faz-se pertinente uma delimitação, e, nesse sentido, destacamos o escritor Luiz Ruffato.

Iniciemos com questionamentos. O que é um autor para a sua produção? O que é o escritor na contemporaneidade? As discussões sobre as noções de autoria e de obra são polêmicas antigas e chegam aos nossos dias com considerável importância. Questões que motivam pesquisadores e críticos da atualidade, mas que já estão marcadas por indagações de pós-estruturalistas, como as de Foucault (1969), em seu livro *O que é um autor?*, obra que, de maneira direta, toca o posicionamento de Barthes (1968) em um texto instigante e repleto de arestas, “A morte do autor”.

Na concepção de Roland Barthes, “a escrita é a destruição de toda voz, de toda origem [...] onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1984, p. 49). Como o próprio título denuncia, Barthes demonstra a decadência da figura do autor, sendo que a constante revitalização e manutenção de sua figura, muitas vezes, é o papel feito pela crítica, que, segundo Barthes, se utiliza da instância autoral como uma possibilidade “certa” para *decifrar* a obra.

O autor, na perspectiva de Barthes, é um mediador e a linguagem é o centro de todo o acontecimento. Assim, acreditando na morte daquele que escreve, o autor passa a não ter importância e a linguagem é a única capaz de *falar*.

O mito do autor, até então em voga, passa a ser transposto ao leitor. As possibilidades de leitura para Barthes não estão no autor, mas no leitor, que é “um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” (BARTHES, 1984, p. 53).

O posicionamento de Barthes deixa entrever uma crítica que busca a explicação da produção pelo fascínio da vida do autor, mas de modo abusivo, já que colocaria o “autor” como resposta; logo, como significado único, fechando as possibilidades de leitura escritas e inscritas em uma obra literária.

Assim, grosso modo, na perspectiva barthesiana, a partir do momento em que se dá a escritura, há a morte do autor, pois não existe outro tempo senão o da enunciação. E o leitor é o indivíduo que teria o papel de reunir toda a multiplicidade do texto literário, papel antes desempenhado pelo autor.

Nesse sentido, caberia pensarmos no posicionamento de Beardsley & Wimsatt em relação à falácia intencional, em que há um enfoque na intencionalidade do autor. E o

fracasso da crítica em conceder a essa voz a única explicação válida, sem desconfiar de um possível plano que é do autor. Segundo essa perspectiva, a obra, aqui, referendada pelo poema, “[...] (desliga-se do autor ao nascer e percorre o mundo subtraindo-se ao poder ou ao controle do criador sobre ele). O poema pertence ao público” (BEARDSLEY; WIMSATT, 1983, p.88). Há, nessas perspectivas apresentadas, uma mudança de paradigma, que passa a desvendar a potencialidade daquele que recebe a produção.

O trabalho de Foucault parte do pressuposto da existência de uma função-autor, desdobrando-se em uma postura propícia a rever essa possível condição de “desaparecimento do autor”, pois em sua percepção a existência do autor é preservada desde que a condição de escrita exista. A noção de uma função autoral faz com que seja questionada a morte do autor.

Partindo do questionamento “Que importa quem fala?” e do ponto de cisão que o coloca perante Barthes, ao afirmar que “não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu [...] o que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desapareição do autor” (FOUCAULT, 2001, p. 271) Foucault parte para uma espécie de verificação da figura autoral, na sociedade, como mecanismo, como função. Considerar o autor como tendo uma função cultural é de, certa forma, admitir a sua existência.

A noção de obra, para Foucault, merece destaque, sobretudo, por ser uma forma de instituir a questão de funcionalidade da figura autoral na sociedade moderna. Como definir o que é uma obra e desconsiderar a existência da figura autoral? E, ao mesmo tempo, quais os limites a serem considerados para nomear uma produção de obra? Ou ainda “[...] será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra?” (FOUCAULT, 2001, p.269) para citar um dos questionamentos que baseiam os argumentos de Foucault sobre essa condição relacionada da figura autoral a noção de obra.

Toda essa problemática sobre a figura autoral se transforma em uma fratura exposta na contemporaneidade. E a interferência ou não dessa figura autoral “real” termina por ser uma problematização válida, posto que a própria produção ficcional toma formas – a inserção da primeira pessoa, personagens-escritores, diários íntimos – que colocam “ardência” nessa condição.

Na visão da escritora Tatiane Levy,

[...] tampouco se trata de proporcionar uma ressurreição da figura do autor - embora isso aconteça cada vez mais, tendo em vista a **sobre-exposição midiática de sua figura**. Nem vivo nem morto, o autor é uma espécie de zumbi. Insone, está sempre em estado de vigília, como se nunca pudesse adormecer nem despertar completamente. O escritor se encontra ao mesmo tempo dentro e fora dos acontecimentos. É um observador inquieto, predisposto a assistir à própria vida e transformá-la depois. (LEVY, 2012, grifo nosso)⁸.

A escritora, ao colocar em questão posições conhecidas no debate sobre a noção de autoria – Barthes e Foucault –, deixa a premissa de que ambas já não se sustentam e acrescenta outra consideração ao tratar o escritor como um zumbi. Zumbis, fantasmas, mitos são alguns dos muitos nomes que já atribuíram à figura do autor, que se metamorfoseia com o tempo, encarando aproximações, mas sem deixar de estar presente.

Assim, apostamos que muito do que podemos explorar da obra está em si, claro, porém em contribuição direta a discursos que a cruzam, em discursos em seu “em torno”. E, esses discursos ditos “em torno” nos interessarão na elaboração de uma perspectiva da “figura autoral” contemporânea e na concepção de obra para o escritor.

A teoria contemporânea que mais se aproxima dessa abordagem é a crítica biográfica, que tem por pressuposto central a relação complexa entre obra e autor, abrindo um espaço de discussão para inúmeras análises em que o escritor pode ser contemplado e buscando uma desierarquização dos discursos. Pode-se, partindo desse prisma de análise, pensar em discursos descentralizados como entrevistas, cartas, biografias e depoimentos que envolvem a obra e o escritor.

A pesquisadora Eneida Maria de Souza, em seu ensaio “Notas sobre a crítica biográfica”, expõe possíveis tendências das pesquisas dessa linha e uma delas é a possibilidade de “reconstituição de ambientes literários e da vida do intelectual do escritor, sua linhagem e sua inserção na poética e no pensamento cultural da época” (SOUZA, 2007, p.106). Nosso trabalho se insere nessa perspectiva, apresentada, de modo geral, em todo esse preâmbulo.

Pretendemos nos centrar na formação do autor Luiz Ruffato e, para isso, partimos de três questões: a autoidentificação como escritor profissional, a sua relação com a literatura realista e com o gênero romance – problemáticas que rondam as declarações do

⁸ Disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/2624386/entre-realidade-e-ficcao>> Acessado em: 21 abr. 2012

escritor, tateando nessa perspectiva, logo nos vemos imersos a uma noção fragmentada, haja vista a impossibilidade de uma “completude” da figura do escritor.

A partir do momento em que nos propomos a apresentar uma perspectiva fragmentada, devemos ter a consciência da limitação. Uma abordagem que visa à (re)construção da *trajetória* desse escritor no campo literário deve partir do pressuposto do não conclusivo. Estamos fadados a essa condição, pois, trata-se de um trabalho *work in progress*, sem distanciamento, em que as histórias, as experiências estão sendo ainda construídas e seria ingenuidade de nossa parte querer sintetizar a complexidade da vida, de todos os depoimentos, entrevistas e acontecimentos que já constituem a biografia desse escritor e do que se transformou hoje para o campo cultural.

A ideia do “inconclusivo” não afasta a possibilidade de mapearmos e de acrescentarmos uma leitura dessa imagem de escritor “profissional” que Ruffato defende em seus depoimentos. Talvez a revisitação desse passado próximo, perfazendo, aqui, uma apresentação *per si*, nos ajude a remontar a trajetória do escritor Ruffato.

Colocamos-nos frente a uma condição midiática que se mostra cada vez mais imponente, sendo uma espécie de anacronismo dar “informações” sobre os autores. Deparamo-nos com uma nova configuração em que a incapacidade de “apresentar” esse autor se deve ao fato de ele próprio ter espaço suficiente para tanto; ele tem a voz, os meios de comunicação o requerem; os autores falam por si.

Desse modo, optamos por selecionar entrevistas em que podemos atentar para uma espécie de constituição de “si”, ou seja, da figura autoral. E também “apresentar” – ou conceder um espaço para que o próprio se apresente – de maneira mais questionadora, observando os posicionamentos assumidos por Luiz Ruffato perante essa configuração contemporânea.

Empiricamente, essa tentativa nos lança para os dizeres “de”, “sobre” e “sob” o mineiro Luiz Ruffato. Para uma realização progressiva dessa imagem, nos vemos na condição de seguidores diacrônicos de alguns discursos sobre o escritor Ruffato e sua relação com o campo literário. A cronologia se figura como uma perspectiva organizadora de fatos, que mostra, a nosso ver, uma elaboração cuidadosa da construção de uma imagem autoral e, para, além disso, da manutenção da figura de “escritor profissional”.

Optando por utilizar entrevistas, devemos entender que não nos deve interessar a “verdade” ou a “mentira” de qualquer que seja a declaração concedida por Ruffato, mas devemos atentar para a construção de sua imagem, a elaboração de “si”. Vale ressaltar que,

por um legado linguístico, a noção de “transparência” do próprio signo deve ser refutada. Assim, a linguagem é *constructo* e a opacidade é sua marca inerente. E toda essa opacidade é ornamentada por escolhas que são, antes de simples predileções, reguladores sociais. É por meio dessa “organização” que damos destaque ao que nos interessa, deixamos de dizer o que não acreditamos ser conveniente, escolhemos o que e como exploraremos qualquer fato, história, decisão, memória etc.

A entrevista pressupõe uma terceira pessoa. Temos, como via de regra, para a concretização da entrevista, os seguintes elementos: o entrevistador, o entrevistado e o público. Assim, a construção de “si” é mediada duplamente: primeiro pela instância imediata, que é o entrevistador, e depois pelo “espectador”, imagem que se quer delinear publicamente.

A questão que se coloca aqui é a construção de “si” em virtude da figura autoral. As entrevistas concedidas, muitas vezes, seguem um determind “estilo” e, nesse sentido, devemos entender que muitos fatores interferem na constituição desse possível estilo. Um deles é o entrevistador e a elaboração das questões; outra é a intenção do entrevistado e o público a que se destina. A aparente repetição de respostas a entrevistadores diferentes gera uma marca discursiva que o singulariza perante o grupo que representa, o grupo de escritores. As características passam a ser frequentemente reprisadas, talvez por questionamentos que são direcionados ao escritor repetidamente, ou por essa intenção autoral da construção de uma “marca” de si.

Desse modo, vamos enfim, à apresentação do autor. Luiz Fernando Rufato de Souza, conhecido popularmente pela inscrição concisa de Luiz Ruffato, nasceu na cidade de Cataguases, no interior de Minas Gerais, em 1961. Seus avós maternos vieram da Itália e os avós paternos de Portugal. Os pais se erradicaram inicialmente nas cidades interioranas de Rodeiro e Guidoal, mas logo se mudaram para Cataguases em busca de melhores condições para os filhos.

Luiz Ruffato tem uma história familiar similar à de tantas famílias da classe baixa no Brasil e evidencia, na maioria de suas entrevistas, a sua origem humilde, que se mostra como inspiração temática para o trabalho artístico.

O pai, Sebastião Cândido de Souza, semi-analfabeto, é descrito por Ruffato como o “segundo pipoqueiro mais importante da cidade” e sua mãe, Geni Ruffato de Souza, analfabeta, contribuía no sustento de casa, trabalhando como lavadeira.

Ao abordar a condição proletária como fio condutor de suas produções, Ruffato lança a *autoridade da voz* daquele que narra por meio da própria vida: “desde os seis anos eu trabalhava” (RUFFATO)⁹. Partindo desse prisma de “autoridade”, talvez, o conjunto da obra de Ruffato carregue – mesmo que a contragosto – um tom confessional. Marca que o escritor sempre tenta afastar de suas obras, mas a ideia de relato memorialístico, experiência, romance-verdade, testemunho (auto)biográfico contamina a produção ruffatiana.

Autoridade adquirida, testemunho daquele que vivenciou determinadas experiências com o exercício do trabalho, e, no caso de Ruffato, nas mais variadas funções: “já fui, nesta ordem, pipoqueiro, caixeiro de botequim, balconista de armarinho, operário têxtil, jornalista, sócio de assessoria de imprensa, gerente de lanchonete, vendedor de livros, autônomo e novamente jornalista.” (RUFFATO)¹⁰.

Poderíamos nos perguntar, depois dessa imensa gama de profissões, em que momento Ruffato passa a escrever. Quando o universo da literatura, das letras, começa a fazer parte da vida desse escritor? E, em que momento, essa vida literária passa a ser composta também por Luiz Ruffato?

[...] meu mundo, durante a infância e adolescência, foi a (*sic*) dos bairros operários da periferia de Cataguases. Meu irmão era contramestre de uma tecelagem, minha irmã, tecelã, e eu mesmo trabalhei numa fábrica de algodão hidrófilo. Meus amigos todos eram filhos de operários e muitos deles também operários. Eu cursei tornearia mecânica e me mudei para Juiz de Fora, onde trabalhava de dia e estudava à noite. Então, passei no vestibular para comunicação social e tomei contato com o mundo intelectual, convivendo com pessoas que gostavam de conversar sobre literatura. Virei um leitor obsessivo, com veleidades literárias. Na época, **decidi ser escritor** e a escolha do tema com o qual trabalharia foi óbvia, o universo operário de Cataguases. O meu grande desafio foi encontrar a forma adequada para dar voz a esses personagens, totalmente, até hoje, ausentes das páginas da literatura brasileira (RUFFATO, grifo nosso)¹¹.

A conduta pragmática pode ser uma das atribuições mais propícias para definir as declarações de Ruffato. Uma trajetória aparentemente planejada, de grandes projetos, com poucos sobressaltos, e com o pretenso desejo de organização, regra e método. Mas, o que

⁹ Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=706>> Acessado em: 24 fev. de 2011.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.aceessa.com/nossagente/arquivo/artistas/2005/04/11-ruffato/>> Acessado em: 26 mai. 2011.

¹¹ Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/component/content/article/8-entrevista/29-meu-compromisso-e-com-a-historia-que-quer-ser-contada.html>> Acessado em: 23 abr. de 2012.

significa decidir ser escritor? Decidir ser é o mesmo que se tornar? E quando esse vir a ser deixa o patamar de simples “escritor” para a composição de “escritor profissional”? Talvez essas questões não possam ser respondidas, mas são significativas para a construção de uma marca autoral ruffatiana.

Indagado por Heloísa Buarque de Holanda sobre quando se tornou escritor, Ruffato responde:

Comecei pela poesia. Neste primeiro momento tive bastante contato com o pessoal que começava a fazer poesia em Juiz de Fora e com os grupos de poesia marginal do Rio. Era um momento muito rico nesse sentido em Juiz de Fora. Na época eu publiquei um pequeno livro de poesia, chamado *O homem que tece*, sobre um operário, e vendemos tudo, nem eu tenho esse livro (RUFFATO)¹².

O ano de 1979 marca a publicação da obra de estreia de Ruffato, simbolizando a primeira mostra de uma escrita ruffatiana. Segundo Carmen Villarino Pardo, *O homem que tece* é “um livro de poemas publicado em Juiz de Fora, no ambiente dos grupos de poesia marginal [...] e publicado em mimeógrafo” (PARDO, 2007, p. 157). A publicação propicia a Luiz Ruffato o envolvimento com um movimento alternativo; prova dessa relação é o próprio meio de publicação, tiragem e o processo de editoração da obra.

O livro é composto de dezoito páginas, grafado com tinta preta em folha branca, capa com ilustração simples – quase aos moldes de um folhetim – e a tiragem explicitada na contracapa é de mil exemplares. O escritor afirma, em entrevista, que não tem cópias dessa produção inicial, que seria “germe e núcleo do trabalho de ficção que faria 19 anos depois”¹³, marcando, já na década de 70, a tentativa por parte desse escritor de inserção no meio literário.

Talvez a importância dessa obra esteja relacionada à perspicácia de marcar um território temático, na concepção de um projeto maior, que já deixava marcas nas escolhas iniciais do escritor. A obra é composta por um conjunto de poemas que tem como tema central “o trabalhador”. Tal afirmação é comprovada por pesquisadores que discutem – mesmo que de modo colateral – a obra em questão, como é o caso da tese de doutoramento de Márcia Carrono Castro, na qual afirma que:

¹² Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literatura-com-um-projeto-entrevista-com-heloisa-buarque-de-holanda/>> Acessado em: 04 nov. 2011.

¹³ Disponível em: <<http://prof.reporter.sites.uol.com.br/rufaentrevista.html>> Acessado em: 16 jul. 2011.

Possivelmente porque o livrinho de apenas dezoito páginas tenha sido fundamental ao inaugurar a consciência de que “ter voz” torna possível agir efetivamente para alterar a história humana e a própria história. O homem que tece está em Cataguases, cidade de tecelões, de operários ignorados, sofrendores, suporte de uma sociedade injusta e desumana: terra orientada por apitos, o das fábricas, e por badaladas do sino católico, o da matriz. Terra dividida, como gosta de frisar um — às vezes! — radical Ruffato, pelas águas do rio Pomba, que separa, segundo ele, duas classes sociais: de um lado, os ricos; de outro, os pobres (CASTRO, 2010, p. 196).

Apesar da declarada importância da obra, não podemos afirmar que o mineiro conseguiu o reconhecimento como escritor já em suas primeiras produções. Algo a ser elencado é que, na maioria das entrevistas, assim como em trabalhos acadêmicos e críticos, o autor não é reconhecido a partir desse livro e, sim, das obras premiadas.

Poderíamos, então, afirmar que a escolha temática, sempre ressaltada por Ruffato em suas entrevistas, se deu ainda aos seus dezoito anos, quando projetou nesse conjunto de poemas a vida banal e cotidiana do *homem que tece*.

Um dos grandes desafios referendados por Ruffato é justamente a escolha de “o que” representar e “como” projetar essa representação. E, todo esse processo é, repetidas vezes, colocado pelo autor, partindo do prisma da necessidade de uma pesquisa *a priori*, prezando pela sistematização de uma abordagem daquele que desejava falar de algo familiar:

Eu não sabia sobre o que escrever. Pensei, pensei, pensei e falei: “Poxa, quero escrever sobre o que eu conheço. E o que eu conheço? Eu conheço a vida operária. Minha vida foi passada dentro da fábrica. Eu convivi com o meio operário”. [...] “Mas, para fazer isso, tenho que ter um projeto. Primeiro, vou estudar tudo que já foi publicado sobre isso no Brasil, para entender.” E levei um susto, porque não tinha sido publicado nada sobre isso no Brasil. A rigor, não. [...] Você não tem um autor que tenha se debruçado sobre esse tema e discutido a vida dessas pessoas. (RUFFATO)¹⁴

Essa lacuna que Ruffato encontrou em sua pesquisa pauta-se em obras literárias brasileiras e é o tema que decide “perseguir” com propósito estético. Essa vontade de mapear a condição do proletário insere Ruffato em uma trajetória um tanto distinta como escritor de ficção. Mais uma vez, por meio das declarações, observamos uma espécie de

¹⁴ Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/luiz-ruffato/>>. Acessado em: 13 jan. 2012.

“controle”, mantido na maioria de seus depoimentos. A efemeridade do acaso parece não ter lugar nas escolhas do autor.

Apesar da indefinição sobre os aspectos que compõem o cenário da produção ficcional atual, observamos que a noção de projeto parece despontar contra toda a fugacidade que é marca de nossos dias. Tempos do navegar na internet, do *zapear* pelos canais de televisão, da urgência de contatos virtuais e de toda uma combinação de muitos fatores que expõem o nível de superficialidade das vivências de nosso século.

A escolha do tema que reflete a condição social proletária é a possibilidade de verticalizar, mesmo que poeticamente, as discussões a respeito de uma classe existente, para não dizer preponderante no Brasil, mas silenciada na literatura, excluída da elaboração estética. Essa consciência “temática” Ruffato traz em suas entrevistas e declarações, e é o que suas obras solicitam: um olhar para o cotidiano do pobre, das amarguras, das ‘idas e vindas’ de seus personagens que visam a uma melhoria que não acontece.

Tratar desse silêncio faz com que pensemos na consciência política que a literatura, muitas vezes, traz em si, lembrando que, não temos a mínima pretensão de engessar a literatura brasileira contemporânea, em moldes, sejam eles temáticos ou de quaisquer tipos. Mas uma das constatações que podemos fazer a partir dessa questão da temática é que algumas obras contemporâneas buscam retratar uma realidade social e que o fator “social” tem sido uma preocupação – isso não é algo novo e parece acompanhar a literatura e não é diferente na contemporaneidade.

Isso se dá, segundo as averiguações de Karl Erick Schøllhammer, não como uma característica apenas do escritor Luiz Ruffato, mas de uma gama de escritores:

Na prosa da virada de século consolidam-se escritores como Luiz Ruffato, Nelson de Oliveira, Bruno Zeni, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Joca Reiners Terron, Amílcar Battega Barbosa, Ronaldo Bressane e Cláudio Gaperin que conjugam os **temas da realidade social brasileira ao compromisso com a inovação das formas de expressão e das técnicas de escrita**. Abrem, desta maneira, caminho para um novo tipo de realismo, cuja realidade não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da literatura, que visa a envolver o leitor efetivamente na realidade narrativa. Até aí, a chamada “Geração 90” continua os modelos traçados pela geração de 70 (SCHØLLHAMMER, 2009, p.59, grifo nosso).

O compromisso com o social parece ser algo que permeia qualquer época literária, o que pode nos aproximar do termo *Zeitgeist*, cunhado por Anatol Rosenfeld, que quer

dizer “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (ROSENFELD, 1996, p. 75). A realidade social brasileira, nesse caso, pode ser entendida como o fator unificador e em evidência. A gama de escritores citados é mostra da importância que essa guinada “compromissada” passa a ter na elaboração estética da literatura de nossos dias. Nesse sentido, podemos considerar a arte como um mecanismo de distanciamento e ao mesmo tempo de aproximação com o “real”.

Ainda ao pensar a citação do texto de Schøllhammer, observamos a clara conjugação de tema e inovação da forma, de experimentação das técnicas de escrita e, com essa premissa, voltamos aos trabalhos do escritor Luiz Ruffato. Em 1984 o ainda “pretenso” escritor lança mais um livro de poemas, intitulado *Cotidiano do medo* e publicado pela editora Mandi, obra que passou a ser considerada por muitos críticos o primeiro livro do autor, deixando de se comentar a produção anterior. O que se pode perceber em relação a essas duas primeiras composições é que é extremamente escasso qualquer tipo de crítica, pesquisa ou comentários sobre essas obras.

Entre idas e vindas com a escritura literária, o próprio Ruffato coloca que a sua estreia na literatura não tem relação com essas duas obras acima citadas: “[...] Em 1995 senti que estava na hora de retomar o que considero minha verdadeira vocação. Passei aquele ano e 1996 escrevendo e reescrevendo o livro que é a minha estréia na literatura, o ‘Histórias de Remorsos e Rancores’” (RUFFATO)¹⁵.

Depois de mais de dez anos afastado, desde sua última publicação, essa nova obra de Luiz Ruffato é recebida com comentários da crítica, como é o caso do texto “O senhor contista”, de Ivan Angelo. Luiz Ruffato, na época jornalista do Jornal da Tarde, é tido como autor estreante, mas com consciência do trabalho literário: “raramente se vê livro de estréia em que o autor sabe do que quer falar. Muito menos de como quer falar” (ANGELO, 1998)¹⁶.

Da poesia à prosa. Depois da publicação de dois livros de poemas nas décadas de 70 e 80, Ruffato se empenhou nos anos 90 na preparação de dois livros, catalogados como de contos, mas que tinham a presunção assumida por parte do autor de serem romances.

Histórias de Remorsos e Rancores (1998) e *Os sobreviventes* (2000) foram esses livros iniciais – obras que foram posteriormente “mortas” pelo escritor para serem

¹⁵ Disponível em: <<http://prof.reporter.sites.uol.com.br/rufaentrevista.html>> Acessado em: 16 jul. 2011.

¹⁶ Disponível em: <<http://lfilipe.tripod.com/rufato.htm>> Acessado em: 23 de nov. 2011

reescritas e se incorporarem ao projeto *Inferno Provisório* – e a problemática da classificação do gênero se deu de maneira controversa:

Quando me considerei mais ou menos pronto, escrevi um primeiro livro, *Histórias de remorsos e rancores*. O livro tratava do universo proletário, experimentando uma forma de histórias, o que não quer dizer contos. Eu queria ver se aquele tipo de forma poderia ser tomada como um romance. Mas não foi. Era tido como um livro de contos, o que eu não queria. Mas mandei umas trinta cópias para trinta editoras e 90% delas nem responderam. Quem acabou publicando o livro foi a Boitempo. Então resolvi escrever o segundo livro como contos, mas já sabendo que não eram exatamente contos. Que eram parte um projeto a longo prazo. Esse livro, que se chamou *Os sobreviventes*, ganhou o Prêmio Casa de las Américas, de Cuba, o que lhe deu uma certa projeção. Já o terceiro resolvi escrever um romance, que não era propriamente um romance. Era o *Eles eram muitos cavalos*, que considero a radicalização da minha experiência anterior. Onde procurei colocar em xeque a própria forma do romance. Eu queria que a precariedade de São Paulo fosse a precariedade da forma do romance. (RUFFATO)¹⁷.

A questão do gênero nas obras de Ruffato é constantemente debatida em trabalhos e dissertações sobre sua produção. Ruffato parece ser prova da arbitrariedade no momento de escolha desses “rótulos” editoriais, já que o autor passa a se utilizar, em dado momento, de um processo de reescritura de seus próprios livros e classifica como “romance” o que um dia só pôde ser considerado como “conto”.

Podemos observar, também, partindo da entrevista, a defesa de uma espécie de “figura autoral” que procura se delinear como um escritor maduro, a ponto de discernir bem o momento para começar a escrever, quando se considerou mais ou menos “pronto”.

As premiações e também a noção exposta de projeto fazem com que emergja uma imagem de autor pragmático e responsável – de produção controlada –, e que consolide mais facilmente a ideia de “escritor profissional”. A preocupação formal escapa à própria condição de escritor e “escorrega” em uma pretensão de crítico da própria obra.

Em que *status* estariam esses *discursos* que surgem no entorno do texto literário, regidos pela figura do escritor – atualmente tão presente e participativa? Há jogos de interesses? Manipulação da crítica? São alimento da obra?

¹⁷ Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literatura-com-um-projeto-entrevista-com-heloisa-buarque-de-holanda/>> Acessado em: 04 nov. 2011.

Muito pode ser discutido sobre as questões colocadas; no entanto, o que podemos observar é que a produção dessa “imagem” de autor, cada vez mais presente e espetacularizada, em nossos dias, deixa entrever “restos do real”¹⁸ pulverizados.

Voltando à cronologia de fatos que compõem essa figura autoral fragmentada e sua relação com a literatura da época, temos o lançamento da obra de “coroação” de Ruffato perante a crítica. Apesar de já ser a quarta publicação do escritor mineiro, a obra *Eles eram muitos cavalos*, lançada em 2001, fez com que Ruffato ganhasse visibilidade em um cenário conturbado, repleto de nomes e recursos de divulgação ampliados – em que ser “escritor” passou a ser uma condição quase banalizada.

Eles eram muitos cavalos ganhou premiações importantes para uma obra, no contexto brasileiro. Recebeu o reconhecimento da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), sendo considerado o melhor romance de 2001, e também foi agraciado pela Fundação Biblioteca Nacional com o Prêmio Machado de Assis. A amplitude dessa obra não se restringiu ao Brasil, sendo lançada internacionalmente. Causou e ainda causa certa dificuldade de apreensão de gênero, pois radicaliza uma proposta tradicional de romance, sendo entrecortada e composta por fragmentos. Uma composição que parece tentar apreender o período de um dia na cidade de São Paulo, tal como é, representar pelo conturbado a experiência.

Ruffato defende um trabalho de experimentação e se utiliza de um pressuposto das artes plásticas – o conceito de “instalação”. A noção de instalação para as artes plásticas não é um conceito de simples definição, mas traz a ideia de hibridismo das formas, de heterogeneidade dos conteúdos sobrepostos – características que perpassam o conceito e podem ser evidenciadas na construção narrativa de Ruffato.

Esse jogo com as formas, nessa espécie de “instalação literária”, tem percorrido toda a obra do escritor; todavia, teve sua condição potencializada no romance *Eles eram muitos cavalos* (2001), no qual temos a descrição “instalada” de um dia na cidade de São Paulo.

O romance que projeta Luiz Ruffato na cena literária contemporânea – nacional e até mesmo internacional – monta um verdadeiro mosaico de formas. Há interação entre gêneros distintos na composição do romance: listas de livros – uma espécie de representação de uma estante repleta de títulos –, páginas não escritas (embora totalmente

¹⁸ Expressão utilizada por Florencia Garramuño (2008) em seu texto “Os restos do real – Literatura e experiência”. Tratamos dela, mais detidamente, no segundo capítulo de nossa dissertação.

preenchidas de significado), apenas manchas pretas, bilhete de uma mãe, santinho com a oração de Santo Expedito, enumeração de profissões, carta, o diploma de uma igreja, para não citar mais tipos textuais contidos nesse “romance instalação”.

A instalação, nesse sentido, serviu para dar subsídio à construção do cenário conturbado de São Paulo. As mil possibilidades textuais estão para a ordem do possível e, ao mesmo tempo, do impossível na representação de “tudo” que, por ventura, pudesse ocorrer nesse um dia – 9 de maio de 2000 – na megalópe:

A impossibilidade de narrar: cadernos escolares, emissões radiofônicas, diálogos entre ouvidos, crônica policial, contos, poemas, notícias de jornais, classificados, descrições insípidas, recursos da alta tecnologia (mensagens no celular, páginas de relacionamento na internet), discursos religiosos, colagens, cartas... Tudo: cinema, televisão, literatura, artes plásticas, música, teatro... Uma “instalação literária”... (RUFFATO, 2010).

Como podemos observar nas considerações do autor-crítico, a precariedade da forma “romance” se coloca em todo projeto ruffatiano como um problema, no qual há a imposição da falência hierárquica entre gêneros e “subgêneros”, posto que na condição de criação do escritor, todas essas possibilidades embutidas de sentido ganham equivalências.

A tentativa de polemizar a forma advém de uma espécie de “necessidade” do conteúdo, porque o romance enquanto gênero tem sua consolidação no seio da ascensão burguesa, calcada nos interesses de representação daquele grupo social. Isso se distancia da pretensão temática das obras de Luiz Ruffato, que têm como intuito representar o proletariado brasileiro.

Uma composição “livre” de estruturas fixas para o gênero e que objetivou representar o caos de uma megalópole, em um dia determinado (9 de maio de 2000), com previsão do tempo estabelecida (Temperatura- Mínima de 14º; Máxima 23º) e com santos protetores (a evocação a Santo Expedito).

A escritura, para Ruffato tem, em sua constituição, o pragmático da elaboração. Das declarações do escritor, parece emergir essa condição de escritura planejada. O romance só “parece” ser a junção das mais variadas cenas, flashes de uma grande cidade:

O livro foi composto, como todos os meus livros, dentro (*sic*) um plano geral. Ou seja, eu sabia, de antemão, o que queria e quais os efeitos que gostaria de provocar no leitor. Mas, na fatura, não entra a rigidez, mas o

acaso. Ou seja, há um plano geral a ser seguido, mas com caminhos alternativos, opções não pensadas, etc (RUFFATO, 2011b)¹⁹.

Um processo que parece acontecer com fluidez, mas que é constatado pelo autor sempre como uma execução de um plano maior. As afirmações de Ruffato com relação à obra podem, à primeira vista e, para um leitor desavisado, ser motivo de incômodo. Principalmente quando se percebe que há uma racionalização da arte, algo que, no senso comum, tende a ser relacionado à “inspiração” e até à “dádiva”. Impor à arte o prisma da técnica é uma das tentativas discursivas feitas pelo escritor. Assim, vai se revestindo de uma autoridade de escritor “profissional”.

Outra ruptura provocada por tais discursos dá-se com relação à própria imagem que construímos de escritor. O que acontece com a figura “canônica” e idealizada, por séculos? A figura tradicional de autor parece não ter mais vez e aquele “detentor” da escritura parece dar lugar a outra concepção de autor, aquele que compartilha o próprio fazer literário com os leitores:

A minha idéia inicial era a de que *Eles eram muitos cavalos* tivesse não a forma de um livro, mas o de uma pequena caixa, onde os capítulos, sem título e sem paginação, aparecessem soltos, para que o leitor não só configurasse a sua própria narrativa (cada vez que embaralhasse as páginas, surgiria uma versão diferente dos fatos), mas que também participasse efetivamente, anotando suas próprias impressões nas páginas em branco que seriam oferecidas junto com os cadernos. Nesse sentido, meu desejo era o de *compartilhar a autoria com o leitor* (RUFFATO, grifo nosso)²⁰.

A exposição do processo criativo e a tentativa de empreender novas técnicas são provocadas por um público cada vez mais exigente. O compartilhamento da autoria só faz jus a um tempo em que o leitor requer a interação. Os limites da aproximação do leitor com o escritor são outros. O rádio, a televisão, as grandes feiras literárias, eventos, lançamentos de livro colocam a interação como elemento constituinte da cena literária contemporânea.

A tentativa de “compartilhamento da autoria”, tida como desejo do escritor Ruffato, pode ter como pressuposto a verificação da inexistência da supremacia do escritor, pois com a frequente autoexposição daquele que escreve, é necessário que se encare o processo

¹⁹ Disponível em: <<http://www.o-bule.com/2011/07/os-colunistas-do-bule-entrevistam-luiz.html>>. Acessado em: 17 de ago. 2011b.

²⁰ Disponível em: <<http://www.claudianina.com.br/entrevistas/ent13.html>>. Acessado: em: 21 jan. de 2011.

de equivalência de posições, já que “[...] como valor está ligado à *raridade*, seria possível pensar que a multiplicação de ‘aparições’ tenderia a desvalorizar (e a desmistificar) a figura do autor” (LEJEUNE, 2008, p. 195).

Nesse sentido, é válido ressaltar que não estamos considerando que a figura do escritor esteja sendo desmistificada a partir do contemporâneo, consideramos que a noção passou por todo um processo histórico e social e reconhecemos que em outras épocas já tínhamos uma aproximação dos produtores de literatura com o público – como é o caso dos modernistas ou dos ditos “marginais” da década de 70 que vendiam suas produções mimeografadas de “mão em mão” em bares, burlando a ditadura –, mas apostamos que o contemporâneo propicie em um grau elevado à aproximação da figura autoral e os leitores.

A obra *Eles eram muitos cavalos* fez com que esse processo de exposição do autor se potencializasse e os frutos do trabalho são comentados pelo próprio em suas entrevistas:

Não posso reclamar da recepção deste livro. Do ponto de vista comercial, ele está hoje na sétima edição (além de contar com uma edição de bolso) e pode ser lido em Portugal, França, Itália e no mundo hispânico, além de ter tido mais de 60% traduzido e publicado numa revista polonesa. Do ponto de vista acadêmico, há defendidas 21 teses de mestrado ou doutorado, que têm como ponto principal este livro (RUFFATO, 2011b)²¹.

A representatividade da obra veio marcada por uma grande aceitação da academia. O notório número de trabalhos nas universidades, a reedição do livro, a tradução para outras línguas, a publicação em outros países são elementos que fazem com que a assinatura “Luiz Ruffato” se consolide.

Ainda em 2001, Ruffato fez parte da polêmica antologia *Geração 90: Manuscritos de Computador*, organizada por Nelson de Oliveira. Em um bate-papo que reuniu Marçal Aquino, Bernardo Carvalho, Milton Hatoum e Luiz Ruffato, realizado pela *Ilustrada da Folha.com*, em 2003, os escritores puderam dar sua opinião sobre a tão discutida “Geração 90” e, assim, temos a seguinte posição de Ruffato:

Luiz Ruffato – [...] Essa "Geração 90", que não existe, foi criada justamente para criar um espaço de discussão, que eu acho até que já se esgotou. Mas criou um fato. Quem vai ou não ficar não tem a menor importância.

Bernardo Carvalho - Para mim tem.

²¹ Disponível em: <<http://www.o-bule.com/2011/07/os-colunistas-do-bule-entrevistam-luiz.html>>. Acessado em: 17 de ago. 2011b.

Ruffato - Para mim não. O que tem importância é o questionamento feito naquele momento. Cada um que tome seu caminho. Eu por exemplo não tenho nada a ver com "Geração 90" (RUFFATO, 2003)²².

As afirmações de Ruffato giram em torno de um afastamento da inclusão geracional “ideológica”. Em entrevista ao *Paiol Literário*, Luiz Ruffato menciona uma questão que aparece repetidas vezes em suas entrevistas, que é a aversão a alguns dispositivos eletrônicos, o que muitas vezes é estigma de novos escritores:

Eu não tenho celular, não tenho máquina fotográfica, eu não tenho nada disso. E não é porque eu não tenho, porque eu não gosto. Além de eu não gostar, tem aquela piada de Japonês: “E daí, como foram as suas férias?” “Não sei, ainda não revelei o filme” (RUFFATO)²³.

Essa é uma das construções de sua imagem enquanto autor, que passa a ser reconhecida como estigma de diferenciação de “grupos” na literatura.

Outros escritores contemporâneos demonstram ter consciência dessa inscrição de Ruffato, rotineiramente declarada em suas entrevistas e encontros literários. A referência ao escritor Luiz Ruffato demonstra consolidação desse discurso ligado a sua “imagem em construção”, que pode ser observada como performática: “Minha relação com a tecnologia jamais poderá ter a naturalidade da garotada de hoje. Sou uma das poucas pessoas que não possuem nem mesmo um celular. Eu e o grande escritor Luiz Ruffato” (SANT’ANNA, 2011).

Temos a configuração de um autor reservado e, por vezes, alheio às novas tecnologias, pois acredita que o tempo dedicado e o envolvimento com essas ferramentas podem não equivaler ao retorno financeiro. Embora essa atitude seja defendida como uma “marca” da composição autoral de Luiz Ruffato, não podemos deixar de ressaltar que temos também a configuração de um autor que não se posiciona “contra” a utilização das ferramentas, e até utiliza-se delas, sobretudo enquanto material estético:

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

²² Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35365.shtml>> Acessado em: 24 jan. de 2011.

²³ Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/luiz-ruffato/>>. Acessado em: 13 jan. 2012.

onivoramente a estrutura do conto, da poesia, do ensaio, da crônica, da oralidade... (RUFFATO)²⁴.

Esse diálogo com outros *discursos* é uma ferramenta utilizada por Ruffato com plena consciência do poder de alcance. Talvez a noção de “veracidade”, de “aproximações com a realidade do Brasil de hoje” seja reverberada por esse artifício.

Depois da explosão de *Eles eram muitos cavalos*, o autor não cessou de publicar e participar cada vez mais ativamente da vida literária contemporânea. Em 2002 lançou mais dois livros: *As Máscaras Singulares*, uma coletânea de poemas, e um livro de pesquisa sobre movimentos culturais da cidade natal, *Os ases de Cataguases* (Uma história dos primórdios do Modernismo).

Desde 2005 Ruffato objetivou a realização de um projeto literário que recebeu o nome de *Inferno Provisório*. Com relação à formação do escritor Luiz Ruffato, podemos observar a importância desse projeto: “Embora tenha sua publicação iniciada em 2005, a concepção do Inferno Provisório é bem anterior. Foi, em verdade, a primeira idéia que tive, quando me imaginei um dia ser escritor” (RUFFATO, 2011c)²⁵.

Um projeto literário ambicioso, que teve como objetivo retratar ficcionalmente 50 anos do proletariado brasileiro, em uma perspectiva diacrônica – desvendando a tentativa de representação de uma “realidade silenciada”, a desse proletariado brasileiro. Temos, então, *Mamma son tanto felice* (2005) e, no mesmo ano, *O mundo Inimigo* (2005); logo no ano seguinte, *Vista parcial da noite* (2006); com o intervalo de dois anos, surge *O Livro das Impossibilidades* (2008) e, para concluir a tão desejada pentalogia, *Domingos sem Deus* (2011).

Uma obra que se desdobra, entrecortada, composta por fragmentos que podem ser lidos separadamente ou na ordem que o leitor escolher. Ao tratar do projeto, Ruffato afirma: “[...] esse é um projeto aberto. Escrevi sobre a precariedade usando o método da precariedade” (RUFFATO)²⁶.

A estrutura das produções constitui-se sempre como um assunto importante na concepção literária de Ruffato: o autor deixa claro que, ao elaborar um projeto que se dedique a representar o proletariado na literatura brasileira, seria impensável que as obras

²⁴ Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/teste/2-bastidores/504-ruffato-encerra-o-seu-ciclo-do-proletariado.html>>. Acessado em: 18 de abr. 2012.

²⁵ Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/12/09/ficcao-de-luiz-ruffato-permanece-fiel-a-classe-operaria/>>. Acessado em: 23 de dez. de 2011.

²⁶ Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/impressao.cfm?materia=1804>> Acessado em: 24 de jan. 2012.

resultantes desse trabalho fossem concebidas na estrutura do romance “tradicional”, já que, por essência, esse gênero estaria voltado para a classe burguesa. Na obra *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*, organizada por Izabel Morgato e Renato Cordeiro Gomes, Ruffato, em seu texto “Até aqui, tudo bem! (Como e por que sou romancista século 21)”, afirma que

[...] o romance tradicional, tal como o conhecemos, nasce no século 18 como instrumento de descrição da realidade do ponto de vista de uma classe social ascendente, a burguesia. Ou seja, o romance ideologicamente serve a uma visão de mundo específica. Como usar a forma sem trair o conteúdo? Ou, de outra maneira: qual a forma adequada de representar o ponto de vista da classe média baixa, ou do trabalhador urbano? (RUFFATO, 2008, p. 321).

Com a justificativa de “adequação” a uma proposta condizente com a temática escolhida, Ruffato, diz em entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda e Ligia Matos, que tentou resolver esse impasse teoricamente e detectou que, concomitante ao surgimento do “romanção”, houve o aparecimento de uma formação paralela, a qual se denominou “antirromance”. Ruffato, então, empreende uma maneira peculiar de escrita na contemporaneidade, que se volta, sobretudo, à “precariedade” da escrita, fragmentada, entrecortada, caótica e, à primeira vista, até desarticulada e desconexa. Desenvolveremos, no terceiro capítulo dessa dissertação, uma reflexão mais detalhada a respeito do romance enquanto gênero para Luiz Ruffato.

No texto intitulado “O que é inferno provisório”²⁷, o autor dá margem para que possamos compreender, a partir de seu projeto literário *Inferno Provisório*, como essa estrutura de “antirromance” funcionaria tecnicamente:

Assim, cada volume é composto de várias histórias, unidades compreensíveis se lidas separadamente, mas funcionalmente interligadas, pois que se desdobram e se espraiam uma nas outras. Personagens secundárias aqui, tornam-se protagonistas ali; personagens apenas vislumbram aí, mais à frente se concretizam. E a linguagem acompanha essa turbulência – não a composição, mas a decomposição (RUFFATO, 2006, p. 160).

O cumprimento da proposta da pentalogia veio intercalado pela organização de diversas antologias, tais como: *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005), + *30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005), *Entre nós*

²⁷ Disponível em: <http://www.cesjf.br/cesjf/revistas/verbo_de_minas/edicoes/2006/09_o_que_e_inferno_provisorio.pdf>. Acessado em: 26 dez. de 2010.

(2007), *Questão de Pele* (2009). Ao mencionar o trabalho com as antologias Ruffato faz questão de elucidar uma espécie de ligação maior com o trabalho que vem desenvolvendo, deixando marcas de um plano de carreira e do envolvimento com categorias minoritárias:

Todas as antologias que organizei até hoje têm um sentido claramente político. Por quê? Porque, de alguma maneira, isso se insere dentro de um projeto político - e quando falo projeto político falo de um projeto de contribuição para a reflexão da sociedade brasileira - porque eu estou escrevendo sobre a questão do operário. Mas eu não sou uma mulher, então não vou escrever sob o ponto de vista da mulher. Assim como não sou negro nem homossexual (RUFFATO)²⁸.

Outra construção de imagem do escritor Luiz Ruffato vem por essa veia “engajada” e comprometida com a realidade social. Ainda concomitante com as antologias, algumas obras partiram de “encomendas” do mercado e foram aceitas pelo escritor, como foi o caso do livro *De mim já nem se lembra* (2007) e também de *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), que surge da participação do escritor no projeto “Amores Expressos”.

O trabalho “sob encomenda” parece não ser problema para o escritor, que afirma:

Este não é o primeiro nem será o último livro meu escrito sob encomenda. Antes, publiquei *De mim já nem se lembra* (Editora Moderna) e uma série de sete contos sobre futebol para um canal de tevê. E ambos, mais o *Estive em Lisboa e lembrei de você*, encaixam-se organicamente dentro do meu projeto literário, que tenta mapear os rumos da classe média baixa, ou do proletariado, dentro de uma sociedade complexa como a brasileira (RUFFATO)²⁹.

Ruffato não tem a pretensão de distanciar o mercado da literatura. Ao contrário disso, há uma tentativa de desmitificar a relação do trabalho artístico com qualquer precedente de “inspiração”.

A produção solicitada a Ruffato – leia-se “obra de encomenda” – *De mim já nem se lembra* foi lançada em 2007, pela Editora Moderna, em uma série intitulada Primeira Pessoa – com o rótulo de “infanto-juvenil”. A obra é uma composição de elementos com fronteiras tênues, já que aposta no esfumaçamento do real para a composição do ficcional – construção de cartas ficcionais, atreladas a elementos biográficos.

²⁸ Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Videos/Post/43101>> Acessado em: 12 fev. de 2012.

²⁹ Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/component/content/article/8-entrevista/29-meu-compromisso-e-com-a-historia-que-quer-ser-contada.html>> Acessado em: 23 abr. de 2012.

É uma obra que mistura elementos da vida do autor à ficção; em entrevista a Ramon Mello, o escritor Luiz Ruffato é questionado: “Quantos irmãos?”, e Ruffato responde: “Éramos três: eu, meu irmão e minha irmã. Mas meu irmão morreu muito cedo, aos 26 anos. Eu conto um pouco essa história no livro ‘De mim já nem se lembra’ [...]” (RUFFATO, 2009)³⁰. Esse embaralhamento se dá constantemente no romance por meio de uma espécie de “construção de si” que não está apenas no que é narrado nas cartas, mas no deslizamento do personagem à pessoa, autor, Luiz Ruffato, com a inserção de notas explicativas, explicitadas no texto por meio da inscrição *N. A (Notas do Autor?).

Interessa-nos, também, mencionar a experiência de Luiz Ruffato com a utilização do blog no projeto “Amores Expressos”. Tal iniciativa, financiada pela Companhia das Letras, enviou dezesseis autores para diferentes lugares do mundo, com o objetivo de escreverem sobre o tema “amor”.

Luiz Ruffato foi um dos dezesseis convidados e partiu para Portugal. O projeto passou a ter visibilidade por sua dimensão e pelas escolhas, por vezes, contestadas. O projeto é totalmente híbrido e requeria, além da obra com uma história de amor na cidade Lisboa, a manutenção de um blog e filmagens.

A aceitação para participar do projeto fez, então, com que Ruffato tivesse essa aproximação com o blog, com a necessidade de alimentá-lo com postagens nas quais exporia suas experiências, felicidades, frustrações etc. Foram, no total, quatro postagens, incluindo a seguinte:

Balanço da 2ª e 3ª semanas

Descubro frustrado que realmente não tenho vocação para blogueiro... não vejo nada de interessante que possa ser comunicado aos outros... Lisboa tem sol, mas não calor ainda... tem luz e cheiro de sardinha nas ruas, encontro com os amigos, converso com eles sobre projetos, mas nada que gostasse de dividir... sinto que em minha vida de viajante nada corre de interessante... (RUFFATO, 2007, *blog*)³¹.

A obra resultante dessa encomenda foi lançada em 2009 e intitulou-se *Estive em Lisboa e lembrei de você*. Apesar da mudança de espaço, o universo de discussão é o mesmo. Aqui, com a personagem Serginho, que resolve, depois de inúmeras decepções, sair de sua terra natal, para tentar a vida em Portugal, toca na problemática da imigração ilegal.

³⁰ Disponível em: <<http://portalliteral.com.br/artigos/luiz-ruffato-operario-da-palavra>>. Acessado em 16 jul. 2011.

³¹ Disponível em: <<http://blogdoluiruffato.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 15 de jul. 2011.

O projeto “Amores Expressos” foi polêmico e envolto em muito *marketing* e visibilidade. Os autores, durante o período de viagem, conforme já assinalamos, mantinham o blog, assinaram a concessão dos direitos cinematográficos dos livros e fizeram filmagens, que acabaram se tornando uma série de documentários para a TV aberta.

Com toda essa acessibilidade, em várias mídias, os “iniciantes” passam a ser conhecidos e os autores já “consolidados” ganham cada vez mais espaço com o grande público. Sobre o fruto desse trabalho, Ruffato afirma que:

No caso de *Estive em Lisboa e lembrei de você* demorei para entender qual seria a conduta adequada, até perceber que seria aquela, a de escrever a história como se fosse um depoimento pessoal, respeitando, na medida do possível, a oralidade do depoente (RUFFATO)³².

Essa figura autoral, a qual não podemos perder de vista, traz proposições críticas acerca do próprio texto. Provocações para a crítica, imagem de “si”, imagem da obra – elementos que passam a constituir uma espécie de “explicação necessária”? Ou um emaranhado de *discursos*, que, em maior ou menor grau, passam a funcionar com o ingresso dessa figura pública do autor na mídia?

A tentativa de delinear essa noção de figura autoral construída na literatura contemporânea é observada por Viegas (2007, p. 18), em seu texto “O retorno do autor”:

[...] as construções da figura autoral na atualidade também podem ser pensadas numa trama interdiscursiva tecida pelas diversas *performances* do escritor. [...] No contexto da cultura midiática, entretanto, essas *performances* não se limitam ao ato de escrever, de modo que, ao lermos um texto, não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo sua imagem veiculada nos jornais, na televisão, na internet.

Essa notável aproximação do autor da exposição pública, das vivências próprias da “celebridade”, faz com que eventos curiosos comecem a aparecer nesse espaço literário contemporâneo.

As colocações de Barthes com relação à “morte do autor” e a constatação de que o autor é um “ser de papel” tornam-se impossíveis de ser mantidas nos dias atuais. O efeito que essa condição *mass media* impõe e, logo, a urgência que a “presença” passa a ter em

³² Disponível em: <<http://www.pop4.com.br/951-estive-em-lisboa-e-lembrei-de-voce-confira-entrevista-com-luiz-ruffato.html>>. Acessado em: 23 de jan. 2011.

virtude dessa nova configuração de “consumidores”, fazem com que surjam contextos destoantes da condição “tradicional” da autoria e que não passam despercebidos na constituição de um escritor na contemporaneidade.

Para reflexão sobre tais questões, exploraremos a homenagem, por meio de um fã-clube, dedicada ao escritor Luiz Ruffato. A ideia de fã-clube banalmente tem como intuito reunir um grupo de admiradores, adoradores, cultuantes de personalidades públicas, propiciando uma espécie de sacralização da personalidade.

Atualmente existem espaços na internet, como blogs, por exemplo, para o registro de homenagens “abertas”, além de ser um local em que os administradores lançam dados pessoais, fotos, vídeos, agenda etc. Esse espaço propicia uma espécie de *marketing* pessoal do ídolo, sendo ainda responsável por estabelecer um pacto “organizado” de lealdade entre os envolvidos. Normalmente, destina-se a cantores, entrevistadores ou grandes marcas e tem uma ligação inegável com a sociedade de consumo, possibilitando uma interação mais “real” e próxima entre o “fã” e o “famoso” – tornando essa condição presencial cada vez mais potencializada.

Todo esse *boom* midiático pode colocar como banal a ideia de uma constituição do escritor “atravessado” por referencialidades midiáticas. Demonstra-se ainda como “nova” essa adoração ou devoção para com os escritores que “roubam a cena” em grandes eventos e feiras literárias.

O fã-clube oficial do escritor Luiz Ruffato é organizado por Mires Batista Bender, que atualmente é pesquisadora da área de literatura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mas sua intervenção com o fã-clube não se dá para a ordem da pesquisa. Mires Bender, em entrevista concedida a Luis Dill, no programa “Tons e Letras”³³, com a temática “fã-clube”, deixa claro que resolveu idealizar e criar o sítio <<http://benderbeer.com.br/miresblog/>> para “homenagear” o autor.

O termo “oficial” foi atribuído pelo próprio autor, talvez imbuído do desejo de determinar o pioneirismo da ação. A noção de fã-clube faz com que o desejo de aproximação do autor seja declarado, assim como a permissão e o apoio à iniciativa para que atue também apresenta pretensão de ligação.

A organizadora da página, durante a entrevista mencionada, coloca o escritor como “merecedor” desse espaço, defendendo o estigma de que Ruffato adveio da classe

³³ Entrevista completa disponível em: <http://www.benderbeer.com.br/miresblog/Entrevista_FM_Cultura_05032011P.wmv>. Acessado em 13 jul. 2011.

proletária e que conseguiu se projetar internacionalmente com suas produções literárias. E, por isso, mereceria ser lido e lembrado. A professora e “fã” diz ter pensado em prestar essa homenagem depois de conhecer “o autor” pessoalmente, pois, apesar da leitura e admiração pelas obras do escritor Luiz Ruffato, o projeto do fã-clubes só se concretizou com esse contato para além da *escritura*.

O mineiro, Luiz Ruffato, tem sua foto estampada no centro e no topo da página virtual, aberta aos internautas, bastando apenas que realizem uma espécie de cadastro no próprio sítio, cadastro este que o deixará em contato direto com a organizadora do fã-clubes. A criadora e moderadora atualiza a página com convites, locais e datas dos lançamentos de livros, viagens do autor, com a agenda completa do mesmo, além de disponibilizar artigos, dissertações e teses sobre a sua obra.

O fã-clubes parece ser uma relevante incidência com relação a essa transfiguração da condição autoral contemporânea, atribuindo declaradamente uma posição “célebre” a essa instância.

Ainda sobre a utilização de páginas pessoais na internet – recurso largamente explorado por muitos autores –, Ruffato tem um posicionamento de “contrasenso”, que perpassa muitas de suas entrevistas e deve ser mencionado:

Eu não tenho absolutamente nada contra blogs, orkuts, tuíteres, facebooks, etc. A questão toda se resume em dois aspectos: primeiro, minha vida é absolutamente desinteressante para ser bisbilhotada publicamente...; segundo: eu sou escritor profissional e escrever nestes espaços virtuais é escrever de graça... se me pagassem... quem sabe... (RUFFATO, 2011a)³⁴.

Nessa declaração, Ruffato reafirma não ter nada contra toda a parafernália virtual de sites, blogs e espaços de relacionamento, e tenta realçar a marca de “autor profissional”, que pode influenciar ou propiciar a imagem que tem de outros autores que se utilizam da internet e desses espaços como meio de vinculação da obra. A questão que se pode colocar é: quais os critérios para que um autor se transforme em um “profissional”? Se é que existem limites entre essas instâncias, como estabelecê-los?

Desde 2003, oficialmente, o escritor Luiz Ruffato afirma em entrevistas viver exclusivamente de literatura, não só dos direitos autorais dos livros que escreve, mas de suas participações em eventos, oficinas, feiras, adaptações:

³⁴ Entrevista para artigo [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <franciele_queiroz@yahoo.com.br> em 15 jul. 2011a.

Então, eu não diria que vivo especificamente de direitos autorais, mas do entorno. E não tenho queixas. Pago minhas contas, minha filha continua estudando no mesmo colégio em que estudava e hoje acho que tenho uma qualidade de vida bem melhor do que antes. Moro em Perdizes, acordo todos os dias às seis da manhã, caminho pelo bairro, às sete e meia tomo café e às nove começo trabalhar. Ao meio dia, paro, almoço e volto a trabalhar por mais umas três horas (RUFFATO)³⁵.

A rotina de trabalho, com horário, com pausas para coisas do cotidiano, mas totalmente regrada, é algo que favorece a aproximação do ato de escrever à noção de “escritor profissional”. Viver do trabalho literário parece ser uma defesa perene no discurso de Ruffato, deixando de trazer a necessidade de outras profissões aliadas à de escritor – se acreditando nela – e abrindo espaço para a discussão da profissionalização do escritor.

Depois do recente lançamento da obra *Domingos sem Deus* (2011), que veio para fechar a pretendida pentalogia, Ruffato fala de seus planos para Micheliny Verunschik, em texto publicado pelo Itaú Cultural, com o título “Obra que se desdobra”, afirmando “[...] que seu trabalho imediato é dar projeção e visibilidade ao romance *Inferno Provisório* e adianta que a próxima edição será em volume único e contendo ainda notas biográficas de cada um dos personagens e um índice onomástico” (VERUNSCH)³⁶.

Essa modesta “apresentação” ou “(auto)apresentação” do escritor Luiz Ruffato não termina por aqui. Esse processo de recolher “fragmentos” do escritor se limita, nesse item, a nortear o leitor, claro, partindo de uma seleção que buscou trazer marcas da representatividade do escritor Luiz Ruffato na cena contemporânea e de sua produção. A noção de incompletude também se faz presente, haja vista a impossibilidade de captar uma imagem do sujeito que não fragmentária.

³⁵ Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literatura-com-um-projeto-entrevista-com-heloisa-buarque-de-holanda/>> Acessado em: 04 nov. 2011.

³⁶ Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/impressao.cfm?materia=1804>> Acessado em: 24 de jan. 2012.

1.4. A construção de uma imagem autoral “profissional”

“É claro que ainda falta muito para que possamos falar em profissionalismo. Mas já avançamos bastante. E se não avançamos mais é por conta de uma visão elitista de que escritor não pode ser uma profissão, mas um sacerdócio” (RUFFATO)³⁷.

O que podemos constatar no desdobramento da “apresentação” de Luiz Ruffato é a tentativa, por meio de seu discurso, de evidenciar uma potencialidade profissional do escritor. Não afirmamos, aqui, que se trata de uma questão ‘nova’ ou algo que pode se atribuir exclusivamente à contemporaneidade, mas que a profissionalização vem ganhando determinado espaço e, assim, mostrando uma questão que vale a pena ser discutida.

Considerando a escassa bibliografia sobre a questão da profissionalização do escritor no contexto brasileiro, este item surge mais como uma possibilidade de problematização da questão. Sugerimos que a profissionalização do escritor entra em voga na contemporaneidade a partir da própria tematização da literatura na ficção. A literatura como tema deflagra a imagem do escritor, e, conseqüentemente abre espaço para discussão da profissão. Logo, a discussão concernente àquele que escreve profissionalmente pode ser resultante de uma condição de autoexposição da imagem “daquele que escreve” reproduzida em seus próprios livros.

Isso não quer dizer que todos os autores contemporâneos se utilizem de sua literatura para escrever sobre escritores, para se debruçarem sobre a temática da literatura ou para se tornarem personagens de suas próprias obras. Definitivamente a generalização é um erro. Mas a incidência da questão é o que faz com que pesquisadora Regina Dalcastagnè a aponte como marca da literatura produzida recentemente e possibilite a afirmação de que:

A narrativa brasileira contemporânea parece empenhada em discutir a si própria, seja a partir das personagens, que adquirem espaço maior ao tornarem-se pontos múltiplos e privilegiados de observação (e muitas vezes até de narração, o que as faz ainda mais complexas, mesmo que confusas); seja através da explicitação do artifício literário, com o desmascaramento dos mecanismos de construção do discurso e da representação social (DALCASTAGNÉ, 2001, p. 127).

³⁷ Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/component/content/article/8-entrevista/29-meu-compromisso-e-com-a-historia-que-quer-ser-contada.html>> Acessado em: 23 abr. de 2012.

Parece-nos que essa condição de “discutir a si própria” (DALCASTAGNÉ, 2001, p. 127) seja propícia para a evidência da questão da autoria e também para se colocar em pauta a profissionalização dessa figura tão determinante na contemporaneidade que é o escritor.

No entanto, é importante lembrarmos que essa questão não vem deslocada do escritor midiático, da condição de liberdade de publicação que a internet trouxe, do espaço que o escritor ganhou na mídia e da necessidade de reconfiguração do sistema editorial. Pautando-nos no que já apresentamos neste capítulo é possível afirmar que o *boom* da internet fez com que o número de pretensos escritores seja imensurável, possibilitando uma nova configuração de “ser escritor” a partir da gratuidade da publicação que a internet traz.

Muitos autores começam a escrever por meio de *blogs*, *twitter's*, sites que propiciem a publicação ou qualquer outro tipo de espaço na rede tido como ‘próprio’ – que seja possível a disposição textual – e que tenha a finalidade de tornar pública a escrita desses iniciantes que almejam, a partir dessa primeira exposição, o reconhecimento literário.

Os *blogs* tiveram e ainda têm um papel determinante nessa ampla divulgação de autores na contemporaneidade. A efemeridade da publicação na *web*, e aqui entra em questão o *blog*, atinge o interesse de pesquisadores que o verificam como um meio de publicação em que:

é possível realçar a flexibilidade de um espaço que aceita um texto apressado, quase-rascunho e, ao mesmo tempo, é um laboratório onde podem-se testar vários estilos, um espaço de experimentação livre em que todos os autores procuram fixar uma voz própria [...] (AZEVEDO, 2007, p. 46).

A tentativa de fixar a própria voz pode ser entendida como a publicação impressa. A virtualidade, nesse sentido, não tem a pretensão de liquidar o livro, ao contrário, os autores em sua maioria deixam entrever a busca da publicação em papel.

É o que se pode perceber em declarações como a do escritor Daniel Galera, que se lançou na internet e publicou dois livros, *Dentes Guardados* (2001) e *Até o dia em que o Cão Morreu* (2003) pela extinta editora independente “Livros do Mal”, selo criado pelo próprio Galera em conjunto com Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla. Estabelecendo-se posteriormente na Companhia das Letras, considerada uma editora de grande porte, seguindo com as publicações de *Mãos de Cavalo* (2006) e *Cordilheira* (2008):

Publiquei meus primeiros textos na web, em diversos sites e publicações online, o que me permitiu formar um público leitor antes mesmo de ter livro publicado. O uso desse meio me pareceu uma escolha óbvia na época, por seu baixo custo e alto potencial de divulgação. Não sei como estaria hoje sem a internet. *O mais importante ainda é o livro*, e no meu caso as publicações independentes pela Livros do Mal foram o passo crucial para iniciar uma “carreira”, mas a internet nunca deixou de ser ferramenta útil para divulgar meu trabalho e me comunicar com leitores e outros autores (GALERA, grifo nosso)³⁸.

Toda a engrenagem do sistema editorial entra, então, em ação, agora com a missão de capturar em meio a essa aglomeração de pretensos escritores e publicar. Há um abalo na condição de “ser escritor” já nessa possibilidade de publicação *online*. Um escritor de blog pode ser considerado um escritor? E quando um escritor pode ser considerado profissional?

Parecem ser questões pertinentes, embora os limites ainda estejam totalmente borrados. O mercado editorial está inteiramente ligado à representação desse escritor “profissional” e, para além disso, está ligado a uma conjuntura midiática que envolve o autor em grandes feiras, em programas de televisão, em projetos que almejam a elaboração de filmes, etc.

Toda essa lógica editorial resulta na consolidação de uma consciência “trabalhista” fazendo com que os escritores tenham condições de chegar a reivindicar uma escrita profissionalizada. Ao tratar de várias questões da atualidade, entre elas a profissionalização do escritor brasileiro e o mercado editorial no Brasil, a escritora Regina Zilberman, em seu texto “Desafios da literatura brasileira na primeira década do séc. XXI”, aponta que:

O quadro da indústria editorial também se alterou no Brasil do novo milênio: empresas estrangeiras descobriram o mercado nacional, adquirindo editoras de grande porte, como a Moderna, de São Paulo, focada na demanda escolar por livros didáticos, paradidáticos e infanto-juvenis, e a Objetiva, do Rio de Janeiro, cujo catálogo inclui best sellers, como Luís Fernando Veríssimo (1936) e João Ubaldo Ribeiro (1941). A reunião de editoras sob um único selo constitui acontecimento da última década, permitindo a um grupo como a Record abrigar os catálogos, entre outros, da Bertrand Brasil, José Olympio, Civilização Brasileira e Difel, e dispor em sua carteira das obras de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Ferreira Gullar (1930), entre os poetas, e Cristóvão Tezza (1952), Edney Silvestre (1955) e Luís Ruffato (1961), entre os ficcionistas. A adoção de contratos de exclusividade, com o pagamento de royalties aos

³⁸ Disponível em: <<http://culturanaeradigital.wordpress.com/tag/daniel-galera/>> Acessado em: 15 mai. 2012.

autores ou a seus herdeiros, para garantir o privilégio, tornou-se outra prática do mercado editorial brasileiro (ZILBERMAN, 2010, p. 184-185).

Essas novas práticas do mercado editorial brasileiro, como o contrato de exclusividade, cerceiam a questão do profissional, de um trabalho mais ou menos fixo, destinado a uma editora. Mas é importante dizer que essas marcas surgem lentamente no contexto brasileiro, de acordo com Zilberman a partir da segunda metade do século XIX, os escritores passam à defesa da condição profissional ante a “imagem do boêmio desocupado, que povoara as fantasias românticas” (ZILBERMAN, 2010, p. 187), sendo que, a fundação da Academia Brasileira de Letras, em 1897, se mostra como uma das tentativas de incluir o escritor em uma lógica de cidadão responsável. Mas o marco mais importante ainda estaria por vir já que:

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).

Nesse sentido, passa-se a ter uma lógica de mercado em que a propriedade intelectual gera o lucro que deve ser direcionado ao seu produtor. A condição dos direitos autorais só pode existir tendo preservado esses direitos do escritor.

No entanto, apesar desse grande passo, ainda eram poucos os que conseguiam se manter com os direitos autorais provenientes da venda de livros, ou melhor, ainda são raros os autores que conseguem essa façanha. Os nomes de Jorge Amado e Érico Veríssimo sobressaem, nesse aspecto, conhecidos como escritores que conseguiram “viver de literatura”, mas tal façanha pode ser considerada rara, já que na maioria das vezes, o que temos é a aliança entre o ato de escrever e o trabalho como funcionário público, médico, diplomata e etc.

O cenário pós-ditatorial também teve elevada importância na questão da profissionalização e é o que podemos observar no livro *Literatura e Vida literária: polêmicas, diários & retratos de autoria* de Flora Süssekind:

Os escritores, por seu turno, submetidos gradualmente a um processo de profissionalização inédito em termos de vida literária brasileira, começam, em maior número, a “viver de literatura”, coisa reservada, há algum tempo atrás, a Jorge Amado e Érico Veríssimo. E a conviver com a idéia de que o livro, mais do que objeto cultural, na presente ótica

mercantil, é uma mercadoria vendável e lucrativa (SÜSSEKIND, 1985, p.88).

Ao se pautar em um momento de censura, um momento de repressão no Brasil o estado é visto pela autora como ao mesmo tempo mecenas e repressor. A condição tão exclusiva a autores canônicos da época é o que sobressai na distinção do profissional, aquele que consegue “viver da produção”. Hoje a obra passa a ser mais um elemento dessa vida profissional, já que o autor se vê interceptado por grandes feiras, palestras, tradução de seus livros, panfletagem da própria obra e outras funções que são ligadas ao escritor midiático. As entrevistas do escritor Luiz Ruffato demonstram essa condição midiática do escritor contemporâneo:

Foram 15(*sic*) intensos, no começo de maio, divulgando a edição francesa de *Eles Eram Muitos Cavalos*, que saiu pela Éditions Métailié. Participei de um festival literário em Saint Malo, dei palestras na Sorbonne e na Bordeaux 3 e lancei o livro em livrarias e bibliotecas públicas em Paris e Bordeaux. E dei entrevistas e entrevistas e entrevistas a rádios (sim, rádios!), revistas e jornais... Enfim, fui tratado como escritor... (RUFFATO)³⁹.

Ser tratado como “escritor” parece tomar forma nas palavras de Ruffato. Mas a questão ainda é muito confusa e mal estabelecida até para os próprios escritores já que não temos, de fato, a profissão reconhecida, com sindicato e leis trabalhistas próprias. E pode-se, assim como faz o escritor Mario Prata em sua crônica “Carta ao FHC” questionar “Mas escritor é profissão? Tudo bem, mas, além de escrever, trabalha com o quê?” (PRATA, 2002)⁴⁰.

A questão da profissionalização passa a pertencer à cena contemporânea com revigorada força. Os autores polemizam por meio da própria produção, como é o caso de Mario Prata ou por meio das entrevistas, como é o caso de Ruffato:

E subsiste a questão do escritor. No Brasil, ainda há uma aura de que quem escreve não pode viver de seu trabalho. Temos uma grande maioria de diletantes, que, por ganharem a vida em outras profissões, mantêm uma relação amadora com o mercado, prejudicando vivamente o seu desenvolvimento. Ainda há, claro, o maior de todos os problemas: a educação formal de qualidade nunca foi uma prioridade dos governantes

³⁹ Disponível em: < http://www.mundonews.com.br/view_news.php?id=24966>. Acessado em: 24 jul. de 2011.

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.marioprataonline.com.br/>>. Acessado em: 15 jul. de 2011.

nacionais. Sem educação, não há qualquer possibilidade de mudança desse quadro (RUFFATO)⁴¹.

Problematizar a questão, levantar os problemas, propor encaminhamentos ainda são as saídas encontradas para que se consiga repensar essa condição profissional do escritor. A mudança como horizonte de expectativa é o que os textos demonstram, insistindo em um processo de dessacralização do escritor e, conseqüentemente, do literário.

Essa posição de escritor profissional passa a ser então incorporada, como condição “real” para alguns escritores, como é o caso de Luiz Ruffato:

[...] tento ler todos os dias. Nem sempre só coisas que me agradam, claro, pois, *como escritor profissional, muitas vezes sou obrigado a fazer leituras profissionais*, mas busco sempre ter algum prazer na leitura - prazer estético, entenda-se, como me extasiar com a forma como um escritor conduziu sua história, ou como um poeta constituiu imagens singulares... Gosto de ler algo que desafie a minha inteligência, que me faça sair do meu lugar de conforto, que me transforme (RUFFATO)⁴².

Assumir a postura profissional da escritura é uma maneira de incluir algo, que até então, parece ser negligenciado pela crítica, pela academia, por leitores e pelos próprios colegas de profissão. Neste primeiro capítulo buscamos evidenciar, como um de nossos objetivos, que a partir da formação do escritor Luiz Ruffato pode-se observar um discurso de autoidentificação com a ideia de escritor profissional.

⁴¹ Disponível em: <<http://ardotempo.blogs.sapo.pt/78832.html>>. Acessado em: 23 jan.de 2011.

⁴² Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI206842-15230,00-A+IGREJA+DO+LIVRO+TRANSFORMADOR.html>>. Acessado em: 23 jan. 2012.

2. A RELAÇÃO COM A LITERATURA REALISTA

2.1. Um declarado escritor realista?

“Escrevo para que as pessoas se sintam incomodadas por isso falo do proletariado, da realidade, para elas possam transformar o que vêem” (RUFFATO)⁴³.

A perspectiva do escritor midiático e profissional discutida em nosso primeiro capítulo reflete diretamente na construção da figura de escritor por meio do discurso e, é partindo das declarações do escritor que buscamos questionar outra faceta acerca de uma figura autoral que deixa marcas no cenário contemporâneo como portador de heranças “realistas”.

O escritor mineiro Luiz Ruffato, na época do lançamento das duas primeiras obras de seu projeto literário *Inferno provisório*, concede à *Folha Ilustrada*, caderno da *Folha de São Paulo*, uma entrevista na qual fala sobre como observa a literatura atual e como se coloca perante ela:

Estou indo de certa forma na contracorrente da literatura contemporânea brasileira. Ela tende ou para o neo-naturalismo ou para uma literatura que chamo de “egótica”, muito centrada no eu. Tento caminhar em outra seara, a da literatura realista, que no meu entender não é otimista nem pessimista. Ela estabelece uma reflexão sobre o real a partir do real (RUFFATO *apud* SCHØLLHAMMER, 2009).

É interessante observar que o autor se coloca como realista. Mas o que é essa defesa de uma filiação? Nos discursos de Ruffato, sobressai uma condição de real voltada pela representação de um contexto de realidade. A representação do operário, o debate de uma condição vivenciada é a discussão em torno do real.

A discussão em torno de uma postura realista estaria, então, para a ordem da deflagração estética de algo referencial. Mas, partindo disso, caímos em uma falácia, já que os elementos referenciais fazem parte da constituição de toda e qualquer obra e, mesmo assim, não devemos considerá-las em sua totalidade realistas. Se afastar do real para representar o real não seria o papel da literatura?

⁴³Disponível em: < <http://www.blogdolago.com/luiz-ruffato-aposta-em-personagens-da-vida-real-em-seus-livros>>. Acessado em: 20 de mai. 2012

Para Karl Erik Schøllhammer (2007), em seu texto “Fragmentos do real e o real do fragmento”, a questão que envolve a estética ruffatiana é a pretensão de uma escrita que têm duas aspirações: escrever um romance comprometido com a realidade, e assim, dar continuidade à tradição realista; e também – e para isso – experimentar a inovação da linguagem, fugindo de moldes tradicionais de representação e se aproximando às necessidades do contexto contemporâneo. Em outras palavras, aponta-se para uma possível filiação à tradição realista, no que ela estratifica de “leitura do real social”, mas buscando novos caminhos formais de representação.

Essa postura interligando forma e conteúdo ficcional é claramente defendida, já em 2003, em entrevista conjunta com escritores contemporâneos na qual o autor afirma que “Literatura é linguagem. Se você não cria linguagem não consegue discutir a realidade” (RUFFATO, 2003)⁴⁴. Nesse sentido, a linguagem é o centro do pretenso realismo defendido pelo autor, já que uma literatura não consegue ser realista só por representar referencialidades, mas *por meio* de uma linguagem propícia. É a junção desses elementos que coloca a lógica do realismo de Ruffato.

A posição do autor, em entrevistas, é de ir contra um suposto realismo mimético, uma representação que se pauta na recriação da realidade em uma representação que tende a repetir o vivido e, para isso, promove uma comparação com o discurso jornalístico.

Ruffato - Uma coisa é como a realidade se sobrepõe às questões individuais. Outra é quando ela sufoca e você está colocando a cabeça para fora. Uma coisa que eu chamarei de mimética, que é quase jornalística, que se faz muito, e que acho um horror. Outra coisa é a reflexão sobre essa realidade (RUFFATO, 2003)⁴⁵.

O autor que já viveu os dois lados da faceta, ou seja, foi por muitos anos jornalista e deixou a profissão para viver de literatura, tenta deixar claro o distanciamento dessas duas linguagens por requererem formas distintas em sua concretização. A posição engajada e comprometida é defendida, sobretudo, por deixar entrever um autor reflexivo e preocupado com a questão social.

Ruffato, pela publicação do livro *Os sobreviventes* (2000) recebeu de Antônio Torres, também escritor, a descrição de que no romance “E tudo é tão real que nem parece

⁴⁴ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35365.shtml>>. Acessado em: 24 jan. de 2011.

⁴⁵ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35365.shtml>>. Acessado em: 24 jan. de 2011.

literatura. Mas é. E de qualidade” (TORRES)⁴⁶. E o interesse declarado desse escritor está exatamente nesse alto nível de realismo, em uma perspectiva que se aproxima de uma realidade sentida:

Toda literatura está perto da realidade, pois se nutre dela. Há graus de proximidade diferentes. Mesmo quando se trata de uma literatura escapista, a realidade é a referência. No meu caso, a realidade que me interessa é a física - cheiros, sons, volumes, cores e sabores - que informam a realidade metafísica - sentimentos, desejos, angústias, culpas, remorsos, vinganças etc etc. Minha tentativa é a de reproduzir seres de carne e osso em papel. Daí ser tão real. Daí ser tão ficcional. Porquê, entre a realidade e a ficção - a poesia (RUFFATO, 2002)⁴⁷.

O que Ruffato traz em sua entrevista está muito próximo da concepção que Umberto Eco tem sobre a ficção, na qual, o real nos fornece dados, nos dá ferramentas para a constituição do ficcional. O mundo real estará sempre como pressuposto fundamental e inerente para a elaboração de outros mundos. A questão quase biológica de “nutrir” exposta por Ruffato é posta por Eco quando coloca que “Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo. Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real” (ECO, 1994, p.89).

A relação com uma realidade empírica não é a questão em jogo, mas, sim, o modo como isso se realiza. Como observar que o que faz a obra ser “tão ficcional” é justamente o que está para a ordem do alto nível de “realidade” exposta? Reconhecido como um autor tendencioso a uma literatura realista, Ruffato é indagado sobre a confusão entre os limites tênues da ficção e da realidade e diz:

LR – Existe limite entre ficção e realidade? (Risos.) Acho que não existe esse limite. Se você me contar sobre sua infância, você vai construir a frase e não será mais verdade. E se eu perguntar ao seu irmão, ele vai me contar outra história. E você está mentindo? Não. É outra versão. Essa relativização do tempo e espaço muda a nossa visão de mundo. Então o que é ficção e realidade? A Cataguases que descrevo é diferente da Cataguases para outras pessoas (RUFFATO)⁴⁸.

⁴⁶ Disponível em: <http://medei.sites.uol.com.br/penazul/ruf_resen_torres.htm>. Acessado em: 03 fev. de 2011.

⁴⁷ Disponível em: <<http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/luizruffato.shtml>>. Acessado em: 03 jun. de 2011.

⁴⁸ Disponível em: <<http://ramonmello.com.br/2011/07/07/luiz-ruffato/>>. Acessado em: 17 jul. de 2011.

A questão passa a ser o ponto de observação assumido e toda a reflexão de uma realidade que faz com que os leitores confundam esses dois mundos. Por tratar, muitas vezes, de “uma” Cataguases, a questão da confusão dos acontecimentos parece ser mais evidente com os que lá viveram. O texto “Eu não sabia que Cataguases era uma cidade importante”, de autoria do próprio Luiz Ruffato em colaboração ao livro *Crítica e Coleção* (2011d), coloca evidência nessas confusões biográficas, na relação confusa entre o vivenciado e a ficção.

O texto trata do lançamento do livro *Vista parcial da noite* – terceiro volume do projeto *Inferno Provisório* – e, nesse lançamento, o autor encontra um velho amigo de infância. O desenvolvimento da conversa entre o escritor e o amigo Carlinhos se dá entre a aproximação de dois mundos. O vivido por Carlinhos e a transposição para o que Ruffato coloca como ficção. No momento do encontro, a timidez declarada do autor é evidenciada, um escritor tido como reservado e que na sessão de autógrafos chega a não reconhecer o amigo: “Se pelo assoreamento do tempo seu rosto me era indefinível, agora, agravado pelo nervosismo da situação, tornara-se absolutamente estranho” (RUFFATO, 2011d, p. 58).

A descrição da confusão entre esses dois mundos, o ficcional e o real, vem com as declarações do amigo a Ruffato:

Eu não sabia que o Gilmar tinha ficado manco, não... que coisa! Sabe que eu lembro até hoje do dia que o Marquinho foi atropelado... a gente era pequeno, mas fiquei impressionado com aquela mancha enorme no paralelepípedos... E o Vicente Cambota, heim? Que maneira horrível de morrer! [...] Agora, cá entre nós eu sempre achei o Tiquinho ter desaparecido assim, sem mais nem menos... sabia que tinha coisa errada ali... (RUFFATO, 2011d, p. 58-59).

O autor pretende refletir, nesse texto, sobre como a experiência do texto autobiográfico pode afetar o *outro*, a ponto de tornar-se “verdade comum”, e para estabelecer sua reflexão, parte das confusões do leitor. Para Carlinhos, o amigo e escritor Luiz Ruffato teria uma memória invejável e todas as histórias citadas e que compõem a obra *O mundo inimigo* (2005) eram reais. “Que memória você tem! Como você consegue lembrar tim-tim por tim-tim?” (RUFFATO, 2011d, p. 59).

Carlinhos parte, então, para uma espécie de defesa à realidade exposta em um livro de ficção ao dizer que escritor se tranquilizasse: “Preocupa não, eu percebi que você tentou disfarçar, trocando os nomes...” (RUFFATO, 2011d, p.59), demonstrando uma espécie de

pacto, entretanto, o pacto se deu não com a ficção e, sim, com uma realidade imaginada a partir da obra.

O real está presente por meio da lembrança daquele amigo, do reconhecimento de uma cidade, da aproximação com uma realidade experienciada, com aquele momento vivido, o que deixa Ruffato sem saber como se posicionar:

pensei em explicar que aquelas pessoas de quem ele falava, com tamanha intimidade, eram somente personagens de um livro, *O mundo inimigo*, não recordações de nossa infância. Mas como dizer isso a ele, se de alguma maneira aquelas minhas evocações haviam se tornado reminiscências comuns? (RUFFATO, 2011d, p.59)

A aproximação com um viés autobiográfico ressalta o reconhecimento com uma possível escrita realista. Deixamos claro que entramos em uma problemática bastante complexa, mas que não é nosso objetivo discutir as noções da autobiografia, mas sim de evidenciar que esse tipo de texto faz com que a postura declarada de autor realista se intensifique. Talvez a questão do real surja por sabermos que o texto tido como autobiográfico, grosso modo, pressupõe a intenção de se “falar a verdade”.

O texto “Im/possibilidades da autobiografia”, que vai tratar de maneira profunda as transformações do sujeito e aliar a isso a incapacidade do sujeito de se mostrar completamente, cumpre seu objetivo de comprovar a premissa de que o autobiográfico não pode “apresentar a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 17).

A dissolução da fronteira entre mostrar e tentar mostrar-se verdadeiramente como é, apresentar fatos reais, se mostrar autêntico e conseguir uma espécie de transparência do “verdadeiro” está na legítima impossibilidade de presentificar-se textualmente, baseada em uma concepção de linguagem que não pode ser mais entendida apenas como meramente representacional, como se fosse possível uma representação direta, sem mediação e que ainda tenhamos a expectativa de uma linguagem transparente.

Ruffato tenta distanciar toda e qualquer aproximação a uma propensão autobiográfica:

Não. Não creio, sinceramente, que meus livros possam ser lidos na chave da autorrepresentação. Se há elementos biográficos, e há, eles estão diluídos de tal maneira que torna-se impossível uma reconstrução. A mim não interessa narrar minha vida ou acontecimentos que a constituem, mas

sim tentar edificar um universo comum à classe média baixa (RUFFATO, 2011a)⁴⁹.

Talvez o próprio texto de Ruffato, em que ele busca refletir sobre a questão da autobiografia, pautando-se na sua vivência de escritor, coloque em confronto a sua concepção assumida nessa entrevista. Torna-se realmente impossível uma reconstrução? Não seria justamente o que essa diluição provocaria: uma reconstrução? Os elementos biográficos estão ali e o leitor, conforme o texto de Ruffato, os reconhece de modo a reconstruir uma memória, que pode ser coletiva, de um passado em que ambos viveram, cheia de falhas, lacunar, mas uma memória, o que, a nosso ver, não deixa de ser uma reconstrução.

Creio que foi isso que ocorreu com meu amigo Carlinhos em Brasília. As minhas lembranças ficcionais presentes em *O mundo inimigo* despertaram nele lembranças reais, não porque as histórias narradas tenham se baseado em fatos ocorridos, mas porque elas alicerçavam-se em memórias comuns a mim, a ele e todos os que num *determinado momento* encontravam-se num *dado lugar* (RUFFATO, 2011d, p.62, grifos do autor).

Para tal distanciamento de uma perspectiva autobiográfica, Ruffato se utiliza da consciência de uma espécie de memória pertencente a todos daquele contexto e cidade, a memória coletiva aliada à questão espacial, à Cataguases da infância de ambos. A reflexão sobre a possibilidade da criação de uma memória coletiva ligada ao espaço é vislumbrada por Maurice Halbwachs (2006, p.170) ao afirmar que:

não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões que sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente que nos circunda.

O espaço ocupado por determinado grupo agrega lembranças e estabiliza o indivíduo com uma perspectiva sólida. Esse local marca a existência de um grupo, assim como esse grupo demarca a existência do espaço. As memórias são o eixo de comum

⁴⁹ RUFFATO, Luiz. **Entrevista para artigo** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <franciele_queiroz@yahoo.com.br> em 15 jul. 2011a.

acordo dessas pessoas que viveram em um contexto comum. A imagem da cidade de Cataguases, nesse sentido, configura-se a partir de uma memória coletiva.

Mas a constante reconstrução da imagem de Catagüeses solicita, querendo ou não, uma identificação com uma realidade passada. Um reencontro com uma realidade que deixou lembranças naqueles que a conheceram e conviveram naquele espaço. E o uso disso, pelo escritor, não é aleatório. É uma escolha e pode ser uma das grandes atribuições da obra ruffatiana fazer com que Cataguases beire a constituição de uma personagem central. E isso é algo que foge aos romances de Ruffato, que normalmente não têm personagens centrais. Talvez, então, o pano de fundo “Cataguases” possa ser entendido como uma espécie de regulador ou unidade.

Nesse sentido, contra a aceitação ou não, uma faceta realista de Ruffato vai se delineando e a posição acaba sendo admitida em entrevistas pelo próprio escritor. No contemporâneo, as entrevistas de escritores, conforme afirmamos em nosso primeiro capítulo, muitas vezes auxiliam e dão subsídios à crítica – quando não almejam se tornar a própria crítica –, mas não podemos tomá-las como um discurso totalmente “confiável”, sobretudo porque os autores compõem, muitas vezes, estratégias performáticas que tendem a deixar o literário “de lado” e estabelecer uma figura autoral-*persona*, cabendo à análise da produção ficcional a verificação dessa condição realista na contemporaneidade.

A partir deste tópico podemos afirmamos que o escritor Luiz Ruffato se assume aliado a uma corrente realista, mas a partir dessas afirmações novas questões aparecem: que realismo é esse? Que interligação com o real as obras desse escritor contemporâneo promove? Como Ruffato apreende a questão do real em suas obras? Existe uma relação entre a transformação na forma do romance – defendida pelo autor – e a questão do real?

2.2. Real e representação

“A arte é artifício e o desafio é exatamente esse: tornar verossímil, por meio da verdade do artista, o que é uma construção artificial” (RUFFATO, 2011a)⁵⁰.

Sabemos que a literatura mantém relações estreitas com o real. A questão primordial dos estudos literários é a representação, a recriação, o modo de construção do ficcional perante o real.

⁵⁰ RUFFATO, Luiz. **Entrevista para artigo** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <franciele_queiroz@yahoo.com.br> em 15 jul. 2011a.

Todas essas problemáticas se arrastam pela nossa história como intrínsecas ao fazer literário e, no decorrer dos anos, vemos que a relação entre o real e a representação assume formas distintas. O real passa a ser visto ora como “vilão” dos próprios estudos de representação, ora como “necessário” e merecedor de destaque e enquadramento em escolas literárias. Podemos entender o real como uma concepção dúbia, pois parece ser a condição *sine qua non* e, ao mesmo tempo, pode se mostrar como “sombra” das quais as produções ficcionais tentam se distanciar. Na contemporaneidade, a teoria se desdobra para acompanhar a discussão e o esfumaçamento cada vez mais intenso entre os limites do real e da representação.

O real é comumente colocado – quase que de modo simétrico por comparação ou antagonismo – perante conceitos como verdade, mentira, irrealidade, invenção, verossímil, fictício, verídico, entre outros. Mas todas as categorias que citamos têm, de modo geral, apesar de suas convergências e divergências, um ponto no qual estabelecem ligação: a dificuldade de conceituação que permeia todas essas categorias, as quais são, em sua maioria, de difícil compreensão e objetiva significação.

Analisar a noção de real como um problema nos parece ser a saída mais interessante. Conceitos fechados em arte passaram a se mostrar como obsoletos. A restrição não consegue, na maioria das vezes, ser compatível com as possibilidades artísticas e a maioria das tentativas de delimitação se tornam refutáveis, o que não deve ser encarado como negativo, pois essa delimitação acaba por gerar outras “restrições”, que de algum modo, podem também ser refutadas, gerando a necessidade de se observar com mais cuidado aquele objeto.

A discussão sobre o que é real em aspectos teóricos na literatura sempre mereceu destaque pela definição de *mimesis*. A centralidade do conceito de *mimesis* passa a ter uma dimensão considerável para os estudiosos das artes a partir das ponderações filosóficas de Platão (427-347 a.C), no Livro X, da *República* o qual demonstra receio das possíveis afetações que os poetas poderiam causar à cidade perfeita. Faz-se importante mencionar a constante atualização do conceito de *mimesis* tomando como pressuposto a argumentação de Luiz Costa Lima, em seu livro *Mimesis e a reflexão contemporânea*, “não será preciso recordar a ocorrência da palavra antes de Platão para que logo tenhamos a afluência de nomes que se estendem por prateleiras e séculos” (LIMA, 2010, p. 8) que nos ajuda a justificar uma importância localizada à discussão sem desconsiderar o uso *a priori* do termo.

O livro X da *República* se destina à discussão da arte, a sua relação com a intenção autoral, à capacidade de criação de mundos imaginários, à confusão entre os “mundos”. A arte como *subversiva* se mostra na argumentação de Platão. A inquietação para explicar o mundo, a origem das coisas e a necessidade de distinguir o real e o “irreal” estão no livro X, por meio de uma fixação do mundo das ideias em contraposição ao mundo real.

A própria existência das *coisas* passa a ser um dos propósitos do diálogo que visa estabelecer a natureza das *coisas*, a existência no mundo “real” dos objetos.

Para tanto, delimita-se em três momentos a realização, o “vir a ser” de qualquer coisa no mundo; esse esquema de Platão pode ser entendido como organizador de três níveis e de três mundos: o primeiro nível estaria para o mundo das ideias, já o segundo nível estaria para o mundo real e, por fim, o terceiro nível estaria para o mundo da ficção.

Estabelecer esses mundos faz com que se delimite o *real* do *irreal*, ou que se estabeleça, ao mínimo, uma distinção aparente. O primeiro nível tem como pressuposto a ideia divina em sua potencialidade de abstração, a verdade, o que realmente aquele *objeto* é, e que nenhum artífice seria capaz de reproduzir, pois é a ideia verdadeira, a qual a figura de Deus simboliza.

O segundo nível tem como pressuposto a realização da “ideia” primeira, essa que passa a ser transposta para o mundo real, por meio do artífice, (marceneiro, por exemplo) aquele que realiza *a imitação do objeto*: o artífice seria aquele capaz de realizar (imitando) a ideia primeira tida como una e verdadeira.

O nível mais afastado da ideia, da verdade, é o terceiro nível ou o mundo da ficção, se assim podemos nomeá-lo, onde há a recriação do objeto, “cópia de uma cópia” por meio daquele “que executa tudo o que sabe fabricar cada um dos artífices per si” (PLATÃO, 1996, 451b).

O pintor, o poeta são os exemplos de artífices elegidos no diálogo de Platão. Mas poderíamos nos utilizar da noção de artista, para evidenciar aqueles que não só recriam o objeto, mas o próprio “ato” artístico e sua condição criadora, assim sendo, pode ser recriador de experiências não vividas, falar com propriedade de situações as quais não viveu.

Essa capacidade de criar mundos e, como eles, tudo o que se possa imaginar como pertencente àquela órbita – ou até mesmo além do conhecido – provocou uma reação de desconfiança por parte daqueles que não concebem o artista como:

esse artífice não só é capaz de executar todos os objectos, como também modela todas as plantas e fabrica todos os seres animados, incluindo a si mesmo, e, além disso, faz a terra, o céu, os deuses e tudo o quanto existe no céu e no Hades debaixo da terra (PLATÃO, 1996, 435b).

Devemos nos atentar para a o método de pensamento platônico, pautado na filosofia de fundamentação escolástica que tenciona um modo de aliar a fé ao pensamento racional. Não cabe acusar Platão de estar contra a produção de arte, mas em desconformidade com a *mimesis* que oferece a possibilidade de que o artista crie “coisa que Deus não criou e nem criará” (PLATÃO, 1996, 455c).

Essa preocupação parece estar à luz da crença de “verdade pura”, e a fixa defesa da noção de verdade, ou de sua ilusão, que é simbolizada pelo ato de debandar os poetas – todos aqueles que praticam a *mimesis*. Uma tentativa de preservar a esperança de princípio “certo”. E, logo, defender sua cidade do perigo que esse artista traz, simbolizado por Platão pela figura do pintor, que consegue reproduzir mundos nos quais não viveu, que é capaz de convencer, se for bom pintor, e ludibriar os “inocentes”.

Esse alto poder de *fingir* do artista – *imitador, criador de fantasmas* – aquele que está três pontos afastados da realidade é perigoso, pois o fingidor se aproxima ilusoriamente da criação primeira, da ideia. E pode levar o *outro* à confusão, ao delírio, ao engano, o que faz com que Platão sugira a expulsão dos poetas em vista da possível desestabilização, do não discernimento em julgar o que é *real* que pode resultar, conforme sua teoria na “destruição da inteligência dos ouvintes” (PLATÃO, 1996, 451b).

O poema de Fernando Pessoa “Autopsicografia”⁵¹ pode ser considerado um ícone, em forma poética, para o diálogo com a discussão posta por Platão. O artista é aquele que *finge* e essa condição pode não ter limite. É um fingimento por “completo” em que o que é falso passa a ser verdadeiro para aqueles que lêem.

Essa realização poética pode simbolizar o receio de Platão no livro X de que a inteligência dos ouvintes/leitores fosse corrompida por uma capacidade de construção do poeta de uma natureza verdadeira, em que o grande problema estaria em “entreter a razão”, confundir os limites que Deus, o marceneiro e artista possuem, respectivamente.

A dor a qual nos apresenta Fernando Pessoa (2009) é a intensidade de um sentimento que fura a realidade, a transpõe e se transforma em essência daquele que fala,

⁵¹ O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.// E os que lêem o que escreve,/ Na dor lida sentem bem,/ Não as duas que ele teve,/ Mas só a que eles não têm.// E assim nas calhas de roda/ Gira, a entreter a razão,/ Esse comboio de corda/ Que se chama coração. (PESSOA, 2009, p.41)

mas, sobretudo, daquele que lê. E essa pura essência só poderia estar no primeiro nível, na essência que deveria por direito ser de Deus.

Na breve apresentação que fizemos da diferenciação em níveis – em que o poeta estaria no terceiro nível – posta por Platão há vinte e cinco séculos, poderíamos discutir o quão turvos, já nesse momento, parecem ser os limites postos à *mímesis*. O que caracterizar como real nessa diferenciação? Parece que “restos” desse real se dissipam por todos os níveis – mesmo que se saiba que a tentativa inicial é a delimitação, nos parece que algo sempre escapa.

Tanto Platão quanto Aristóteles se debruçam sobre a problemática do que chamamos de *mímesis*, cada um a seu modo, ambos possuem um ponto de partida em comum, já que a opção em observar a representação da natureza é o mesmo.

Em Aristóteles (384-322 a.C), discípulo de Platão, a noção de *mímesis* parece sofrer uma metamorfose de compreensão notável e merece ser ressaltada, pois se passa a perceber a imitação como constituinte do homem a sua diferença entre todas as outras espécies poderia estar justamente na capacidade de ser *recriador*, conforme observamos no trecho:

A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer (ARISTÓTELES, 1985, p. 244).

A noção de Aristóteles desloca as considerações de Platão e sua repulsão ao poeta, já que a concepção aristotélica entende a imitação como natural. Não há a reformulação de um novo termo, ainda desdobra-se sobre a imitação, mas o olhar que se lança é outro. O que temos são mostras de que já na tradição clássica houve a necessidade de se entender o funcionamento da imitação, conceito que se articula diretamente com a representação do real.

O que não deixa de ser um complicador é a própria noção de representação, outro termo bastante poroso e amplo. Talvez, como afirma Carlo Ginzburg, a representação não seja mais do que um *aborrecido jogo de espelhos*, no qual “por um lado, a ‘representação’ faz as vezes da realidade representada e, portanto evoca a ausência; por outro torna visível a realidade representada e, portanto sugere presença” (GINZBURG, 2001, p. 85).

Estaríamos, então, perante a um constante elaborar de jogos, com peças expondo exatamente a visibilidade e o ocultamento em que as bases, ou melhor, o tabuleiro desse jogo é a “realidade”? Tendemos a acreditar que sim, embora esse jogo pareça ter uma “chave” não só na literatura, mas nas artes em geral. A possibilidade de realização da “encenação” desse jogo centra-se no provocar da linguagem.

A linguagem, nesse sentido, é o caminho para transcrever e fazer com que essas “peças” se movimentem, desnudem-se ou ocultem-se, promovendo assim o jogo. Nele, cada objeto tem o duplo alcance da ausência e da presença da realidade representada: pensemos, por exemplo, em uma maçã. A representação da maçã, por meio da linguagem literária, evocará a presença de algumas de suas características “reais”; pensemos na literatura e na sua capacidade de descrever, por meio da linguagem, de evidenciar elementos: sabor, cheiro, dimensão (tamanho). E, ao mesmo tempo em que se resolve evidenciar uma perspectiva, *outras* centenas de instâncias são deixadas à mercê; logo, estão ausentes na descrição.

Ainda pensando em como explicar essa ideia de representação, temos o emblemático quadro de René Magritte discutido por Michel Foucault na obra *Isso não é um cachimbo* (1988). O quadro de Magritte trata de uma elaboração que pode ser pensada como contestadora da própria representação do objeto; contestada pela imagem e pelo que se escreve sobre ela.

Descrevendo o quadro de Magritte, temos um cachimbo e uma frase que, no original, diz: “Ceci c’est ne pas une pipe”⁵². A figura e a escrita com caligrafia “caprichada” faz com que se coloque em questão o que é um cachimbo? A imagem e a escrita passam por um primeiro atrito de perspectiva, já que dicotomicamente uma parece desmentir a outra – o desenho de um cachimbo e a escrita que nega a existência de um cachimbo.

A projeção do cachimbo no quadro não o faz um cachimbo. E, por isso, a afirmação “isto não é um cachimbo” é contestadora da representação do objeto. A quarta capa da obra *Isto não é um cachimbo* (1988), de Foucault, traz um pequeno texto esclarecedor da ideia do artista, trata-se de um prefácio à exposição de René Magritte, em Dallas, 1961, em que o autor abaixo da representação de um cachimbo, afirma:

⁵² Isto não é um cachimbo

“Ceci continue de ne pas être une pipe”⁵³

"O famoso cachimbo...
 Como fui censurado por isso!
 E entretanto...
 Vocês podem encher de fumo,
 o meu cachimbo?
 Não, não é mesmo?
 Ela é apenas uma representação.
 Portanto,
 se eu tivesse escrito sob meu quadro:
 'isto é um cachimbo',
 eu teria mentido"

René Magritte

A noção de representação é colocada de modo exposto. No prisma da imagem, René Magritte ressalta que, por mais que o cachimbo se assemelhe a um cachimbo “real”, ele não é cachimbo, pois é a imagem de cachimbo. O cachimbo não é um cachimbo, pois se fosse um seria possível enchê-lo de fumo e ser funcional, tratando-se, assim, de uma representação e não de um objeto real.

A questão do “real” – esse termo tão furtivo e escorregadio – não deixa escolha a não ser a necessidade de delimitações, que busquem ser cerceadoras, sem excluir toda uma complexidade que o envolve, já bastante difundida e problematizada.

A problemática posta tem como intuito nos fornecer subsídios para refletir sobre o que há de real nas obras do escritor mineiro Luiz Ruffato. A questão teórica em torno do real e da noção de *mimesis* é vasta e se torna notória ainda em nossos dias, mas, para além disso, a observamos como uma questão *permanente* e altamente reciclável. Já que estamos falando de representação e, como observamos, as noções de representação e de real estão prontamente relacionadas.

O realismo é entendido formalmente como escola literária e apesar de compreendermos essa noção, nos utilizaremos da nomenclatura para evidenciar o real na representação – perspectiva do item deste trabalho – em muitos momentos em que não temos a existência de uma escola literária. Trataremos mais como uma tendência a um possível realismo, e assim, nossa reflexão não busca a localização datada de possíveis realismos, mas observar a discussão sobre o real como uma questão de permanência.

⁵³ Isto continua não sendo um cachimbo

As formas mutáveis que essas concepções realistas trazem nos fazem contraditoriamente, elencar três momentos da história literária: o realismo histórico, o realismo social da década de 1930 e o realismo-verdade ou realismo de 1970. A escolha se deu pela representatividade que esses momentos tiveram perante a crítica em apontar as obras de época como realistas, sobretudo pela busca incessante do contexto nas quais eram produzidas.

Distanciando-nos dessa ideia de escola poderíamos afirmar, assim, que uma tendência realista foi capaz de (res)surgir, ao menos, em três momentos de nossa literatura; com maior destaque, nesse sentido, revistaremos o que significou de maneira ampla cada um desses momentos com vistas a explorar um possível retorno do real na contemporaneidade.

Optamos por tratar de manifestações do contexto brasileiro e suas especificidades, mas as relações com outros contextos que foram referência para uma dita produção “nacional” são inevitáveis, como Candido e Castello se referem na obra *Presença da Literatura Brasileira: das origens ao realismo – história e antologia*, no qual afirmam que:

Sob vários aspectos, o romance romântico foi cheio de realismo, pois a ficção moderna se constituiu justamente na medida em quem visou, cada vez mais, a comunicar ao leitor o sentimento de realidade, por meio da observação exata do mundo e dos seres. Assim foi no século XVIII, sobretudo com os Ingleses; assim foi na primeira metade do século XIX, com autores que, embora classificados freqüentemente dentro do romantismo, e alguns deles de fato ligados visceralmente à estética romântica, são os verdadeiros fundadores do realismo na ficção contemporânea – como Stendhal e Balzac, na França; Gogol, na Rússia; Dickens, na Inglaterra (CANDIDO; CASTELLO, 2008, p. 286).

A problemática em torno do “real”, conforme salientamos, não é recente; muito pelo contrário. Trataremos, sobretudo, desse movimento entre “idas e vindas” no cenário de discussão da crítica e da produção literária, o qual se desdobra em torno de possíveis fases realistas na literatura brasileira.

O início do realismo é marcado pelo século XIX, na França, e repercute no Brasil, sobretudo pela influência de Émile Zola ou como assinalam Candido e Castello (2008), “por intermédio dos seus imitadores portugueses”.

É pertinente observar que há indícios de que, ainda no século XVIII, com o surgimento do romance enquanto gênero, de acordo com filósofos, o realismo teria surgido, pois “certamente o moderno realismo parte do princípio de que o indivíduo pode descobrir a verdade através dos sentidos: tem sua origem em Descartes e Locke e foi

formulado por Thomas Reid em meados do século XVIII” (WATT, 1990, p. 14). Na perspectiva de Ian Watt, em seu livro *A ascensão do romance*, o “realismo” seria a diferença fundamental entre o romance inglês do início do século XVIII e o que já havia sido produzido até então, comprovando, assim, uma possível ligação “necessária” entre o gênero romanesco e o real.

No entanto, apesar dessa inserção válida a respeito do surgimento de um possível realismo, o que marcou esse período, denominado de “realismo histórico”, baseia-se em quase sua totalidade em escritores e obras francesas. Segundo Alfredo Bosi, tal forma de realismo “aprofunda a *narração de costumes contemporâneos*” (BOSI, 1975, p. 188, grifo do autor) e quer se livrar dos adornos fáceis para captar o real bruto: “esforço-me por entrar em espalho e seguir uma linha geométrica: nenhum lirismo, nada de reflexões, ausente a personalidade do autor” (FLAUBERT, Correspondência 1-2-1885 *apud* BOSI, 1975).

A problemática do realismo pelo viés dos autores franceses e a própria síntese que nos é apresentada por Bosi pode ser apreendida segundo as longas discussões contidas na obra *Mimesis*, de Erich Auerbach. Esse autor se destaca em nossa problemática, ainda hoje, por suas inúmeras contribuições aos estudos filológicos e estéticos sobre a literatura do Ocidente. A temática da obra em questão centra-se na tentativa de mapear a noção de realismo literário, tendo uma perspectiva aparentemente “em construção”, na qual o avanço das obras é que fornece os caminhos de leitura do “realismo” ocidental.

O texto “La mansão de la Mole” traz as perspectivas de “realismo sério” e de “realismo atmosférico”, e para comprovar essas hipóteses parte de trechos de obras do contexto francês e da ascensão da burguesia na segunda metade do século XIX, fundamentais para as bases do realismo e da consolidação do romance: *Le Rouge et le noir*, de Stendhal (1830); *Le père Goriot*, de Balzac (1835), e *Madame Bovary*, de Flaubert (1857).

Interessa-nos esse texto de Auerbach pelo movimento de leitura que promove ao discutir o “realismo moderno” com relação aos autores supracitados; primeiro com o cerceamento contextual das grandes revoluções, da queda de Napoleão, e a tentativa de demonstrar a relação da representação da realidade de determinada época em seus mínimos detalhes. Vejamos um trecho em que Auerbach trata dessa inerência do contexto no ficcional:

Os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão, portanto, estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. As suas combinações políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como jamais ocorrera anteriormente em nenhum romance, aliás em nenhuma obra literária em geral, a não ser aquelas que se apresentavam como escritos políticos satíricos propriamente ditos (AUERBACH, 1987, p. 408).

Stendhal e Balzac são considerados por Auerbach os fundadores do realismo moderno, “[...] Balzac que possuía tanta capacidade criadora e muito maior proximidade do real, tomou a representação da vida contemporânea com uma tarefa pessoal e pode ser considerado juntamente com Stendhal o *criador de realismo moderno*” (AUERBACH, 1987, p. 419, grifo nosso).

Mas há diferenças nas maneiras de representar o real entre esses autores; devemos, para isso, atentar-nos inclusive para as atribuições de nomenclatura que destoam na caracterização de suas produções. Stendhal é enquadrado em uma espécie de “realismo sério”. Essa seriedade estaria relacionada ao modo de representar estritamente vinculado a um retrato da realidade política, social e econômica de época.

Já Balzac é tido como representante do “realismo atmosférico”, pois sua criação tem o alcance da transmissão de sensação ao leitor, em que “[...] ordena de forma diferente, ou mistura totalmente entre si os elementos físicos, morais e históricos de um retrato” (AUERBACH, 1987, p. 422). Esses dois autores – Stendhal e Balzac – são exemplos emblemáticos dessa vontade de “representação” do real contemporâneo, o retrato parece ser a estética almejada e a elevação do referencial é notadamente essencial.

Flaubert é o último autor discutido nesse preâmbulo do realismo moderno e demarca uma diferença, segundo Auerbach, entre os outros dois autores já discutidos, pois Gustave Flaubert é apartidário de um realismo que almeja impessoalidade e objetividade.

A distinção entre esses autores não estaria na representação da efemeridade do cotidiano, da banalidade ou da utilização das referencialidades, mas sobretudo da ausência de valores. A tentativa de eximir-se de qualquer opinião sobre os acontecimentos e até a construção dos personagens é o que diferenciaria a representação flaubertiana da expressa por Stendhal e Balzac.

Flaubert seria um autor representativo, dentre outros, por essa condição detalhista e minuciosa – construtor de pinturas. Roland Barthes analisa o conto “*Un coeur simple*”, de autoria de Flaubert, e não deixa de elencar os pormenores que compõem a sua representação.

No Brasil, a influência maior e prioritária desse tipo de produção se dá por volta dos anos 1880, como atestam Candido e Castello (2008, p. 288): “O realismo e o naturalismo principiam oficialmente no Brasil em 1880 e 1881, com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo, respectivamente”.

Ao tratar de romances lançados na época e do parâmetro *made in* realismo francês, a estudiosa Flora Süssekind, em sua obra *Tal Brasil, qual romance?*, expõe uma necessidade de equivalência das obras brasileiras com as estéticas francesas: “pouco importava com quem ou com que romance estrangeiro se estabeleça a analogia [...]. A ansiedade é tanta que se toma qualquer texto de Zola como exemplo e se tenta desesperadamente arranjar semelhanças entre ele e seus ‘correlatos’ nacionais” (SÜSSEKIND, 1984, p. 55).

Outra “volta” ao realismo na literatura brasileira dá-se nos anos de 1930, marcada pela preocupação com questões sociais. Candido, em seu livro *A educação pela noite*, afirma que:

O fato mais saliente foi a voga do chamado “romance do nordeste”, que transformou o regionalismo ao extirpar a visão paternalista e exótica, para lhe substituir uma posição crítica freqüentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado, ao mesmo tempo em que alargava o documento literário por um realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações (CANDIDO, 1989, p. 246).

O interesse desses autores está em transpor para a literatura uma realidade social; esse período se destaca pelo engajamento do escritor com a representação de questões políticas e sociais da época. Segundo Flora Süssekind (1985, p. 156), “tem voz no romance de trinta quem é dono de algum saber sobre a terra, a economia, ou quem possui alguma propriedade”.

Já a década de 1970 vive outro reaparecimento de tendências realistas fortemente influenciadas pela dicção do jornal: “a ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno” (CANDIDO, 1989, p. 253). Em contraponto à censura, a dicção enviesada da literatura verdade:

romance-reportagem, conto-notícia, depoimentos de políticos presos, exilados? Tais opções literárias também estariam ancoradas numa reposta à censura. Só que direta. Se nos jornais e meios de comunicação em massa a informação era controlada, cabia à literatura exercer uma função parajornalística (SÜSSEKIND, 1985, p. 10).

Apesar de uma vontade latente em representar uma possível “realidade” por meio de uma linguagem objetiva ou da intenção de “cópia” do real que rotineiramente ronda a noção de realismo, é interessante pensar que, como assinala Flora Süssekind (1984, p. 70), “entre a experiência e sua repetição, pelo menos uma diferença fica estabelecida”. Ou seja, esses realismos não são iguais, até porque o momento cultural-político em que cada um deles se estabelecia era diferente, e isso faz com que apesar, de uma aparente repetição, a questão não seja apenas essa, mas a diferença que os marca.

O realismo histórico, o realismo social de 30 e o realismo jornalístico foram os expoentes que escolhemos para preparar um percurso que chegasse à produção atual com vistas a avaliar nossa premissa de encontrarmos “(de)novo” uma tendência realista e como essa se mostra na contemporaneidade.

2.3. Constatações de uma tendência realista na contemporaneidade?

“Se você quer dar conta da realidade, precisa ter instrumentos adequados para apreendê-la” (RUFFATO, 2011)⁵⁴.

Interessou-nos, sobretudo, nesse percurso, verificar a permanência dessa noção de realismo. Esse breve mapeamento também se faz importante para que possamos fazer paralelos e marcar a diferença – entendendo a perspectiva da repetição posta por Flora Süssekind – entre o que já se passou e o que está se construindo contemporaneamente, considerando, nesse sentido, a disparidade de contextos, mas na trilha de uma possível literatura que aparentemente se quer “engajada” e em que as minorias solicitam seu espaço, querem se “auto-representar” sem a interferência “necessária” de um olhar de fora.

Optamos por direcionar um tópico de nosso texto para tratar do “real” na contemporaneidade, mas não podemos deixar de relacionar o que acabamos de discutir e questionar. Pois, se na contemporaneidade também há o perigo de uma literatura que se propõe a se fazer “engajada”, como lidaríamos com essas produções? É o caso de Ruffato? Não há mais censura e ditadura, o direito à “voz” nunca esteve tão compartilhado – a tecnologia e o advento da internet contribuem para essa nova figuração social – e se nota que há uma consciência que quer participar, que quer fazer literatura, que deseja fazer a diferença. E, nesse sentido, Luiz Ruffato afirma:

⁵⁴ Disponível em: <http://escritablog.blogspot.com.br/2011/01/entrevista_29.html>. Acessado: em 03 jun. de 2011.

então é evidente que a literatura tem uma função social, tem uma função de modificação. Não é ela que vai fazer a revolução, não é ela que vai mudar a realidade concreta. Não é essa a função dela. Mas eu acho que ela tem essa função de mudar as pessoas, o que já é imensamente grande. (RUFFATO, 2010)⁵⁵.

Essa funcionalidade da ficção, pelas palavras do autor, pode chegar a incomodar um pouco, se tivermos como prisma a não funcionalidade prática da literatura. O realismo de Ruffato parece estar atrelado a uma ideia de representação de uma realidade social de determinado grupo, o que não aparenta ser algo tão distinto das apostas de outras épocas que evocam a realidade social como ponte para a realização estética. Mas essa realização estética é o que nos interessa: como essa ficção está atrelada a esse real a ponto de pesquisadores e críticos endossarem essa perspectiva como viés de leitura da obra ruffatiana?

O retorno do “real” ganha destaque na cultura contemporânea pela abordagem de Hal Foster, em seu livro *The Return of the real*⁵⁶. A perspectiva discutida pelo autor gira em torno de um possível real traumático. A revisitação do realismo e do iluminismo como categorias negligenciadas são realizadas para dar luz à genealogia pop como difusora de aspectos complicadores para as categorias postas anteriormente. Segundo o autor, essa genealogia pop tem o argumento de que:

[...] imagens são ligadas a referentes, a temas iconográficos ou coisas reais do mundo, ou, alternativamente de que tudo que a imagem pode fazer é representar outras imagens, de que todas as formas de representação (incluindo o realismo) são códigos de auto-referências. (FOSTER, 2005, p.183)

Em entrevista a Denilson Lopes pela revista *Margens*, Foster busca explicitar em que se pautaria esse “retorno do real” pelo viés de um real traumático e aponta para “um real que pode tanto perfurar a representação quanto estilhaçar a simulação” (FOSTER, 2005, p. 13).

Segundo o estudioso, a ideia de real na maior parte das análises realizadas pauta-se na imagem ou como referencial ou como simulacro, termo este entendido como cópia da realidade.

⁵⁵Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4427>>. Acessado em: 10 jun. de 2011

⁵⁶ O retorno do Real.

O realismo traumático, de Hal Foster, parte de uma pressuposição lacaniana e vê como elemento constituinte do trauma a questão da repetição. “Aqui a repetição é tanto uma drenagem do significado quanto uma defesa contra o afeto [...]” (FOSTER, 2005, p.165) e, para melhor entendermos essa pressuposição, o autor observa que quanto mais há a repetição de imagens abjetas e medonhas, menos se choca, diminuindo os efeitos que essas imagens têm naqueles que a olham.

A questão do objeto e do olhar também são marcas do “retorno do real”, parece haver uma espécie de *negociação* do olhar considerável. No contemporâneo, o fascínio pelo objeto coloca o olhar do sujeito sobre o objeto como não sendo o único válido, o olhar do objeto sobre o sujeito passa a ter dimensão, colocando em voga a questão do anteparo: “Assim, mesmo que o olhar capture o sujeito, o sujeito pode domesticar o olhar. Esta é a função do anteparo: negociar uma *rendição* do olhar, como em uma *rendição* de alguém armado” (FOSTER, 2005, p.170).

Os questionamentos chegam, então, aos dias atuais, quando se repensa a relevância, a necessidade, ou a (re)descoberta de uma tendência que perpassa uma gama de escritores dos nossos dias; sobre isso, nos indagamos: por que voltar a um possível realismo? Em entrevista ao professor Ítalo Moriconi, o crítico Luiz Costa Lima responde um questionamento que se faz, a nosso ver, interessante. Para ele, a relevância da discussão estaria, sobretudo, no debate teórico da literatura de hoje no que tange ao “real” e ao “realismo” e, ainda nesse sentido, a indagação giraria em torno de um possível retrocesso, ou na ingenuidade intelectual desse debate. Assim, arguido, Costa Lima responde:

Sintetizo a pergunta na formulação: ‘Falar em real hoje seria um retrocesso, por reconferir substância ao que supostamente está fora da linguagem?’”. Digo veementemente, *não*. O grande teste para o teórico e o crítico da literatura consiste em saber estabelecer a conexão de seu objeto primeiro com o *real*. [...] não me nego a tratar do real porque ele não é literatura, como tampouco reduzo a literatura como *experiência estética*. Estes são erros absolutamente simétricos. (LIMA, L. C., *apud* BASTOS, 2010, p. 64, grifo do autor).

Ao mesmo tempo em que afirmações desse tipo demonstram a consolidação de propostas que pensam a representação da realidade, a existência de um realismo e o interesse de pesquisadores que se debruçam sobre o “real” também lhes impõe a difícil tarefa de não cair no engodo, no simplismo de relacionar o literário com o referencial e não acrescentar ao que já foi discutido. Sob a perspectiva de que nos dias atuais há um tipo de

realismo, não seria prudente, então, pensar no que justificaria ver o realismo (de)novo nessa nova geração de escritores?

Apesar de todas as considerações feitas a respeito dos diversos tipos de “realismos” citados, entendemos que as condições sociais e políticas da época influenciam a concretização de uma conceituação formal desse realismo. Partindo dessa premissa, como é possível “ler” a presença do real, hoje, nas narrativas contemporâneas? Que configuração de realismo se pode depreender dos textos ficcionais contemporâneos que integram o projeto literário *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato? Nossas observações giram em torno de uma questão que se coloca: é possível identificar outros modos de ser realista?

O *boom* realista volta em cena na contemporaneidade muito pautado na imagem, na mídia, nos filmes; quanto mais realista a cena, mais público, mais vendagem, mais interesse. Prova dessa condição são os *reality shows*, programas de auditório e a internet, que igualmente colocam o “eu” como eixo das relações em *blogs*, *fotologs* e páginas pessoais de todos os tipos. Essa explosão biográfica na televisão e na internet parece surgir de incessantes transformações da vida contemporânea, estando a exposição e interação midiática dentre essas transformações. Tais mudanças também têm impacto direto na maneira contemporânea de narrar, de modo que a “escrita de si” toma lugar privilegiado, bem como os relatos de viagem, as cartas, os diários íntimos, as produções memorialísticas etc. A narrativa ganha contornos de atenção ao “eu”, fazendo com que o eixo principal, e muitas vezes motor dessas narrativas, passe a ser o “eu” ficcional e até “real” com sua identidade fragmentada.

No texto já mencionado, “Realismo sujo e experiência autobiográfica”, Beatriz Jaguaribe afirma que “tais escritos e imagens do ‘eu’ postos em circulação pelos diversos meios midiáticos assinalam novas imbricações entre o público e o privado; o ficcional e o real” (JAGUARIBE, 2006, p. 110). Essas imbricações entre o ficcional e o real fazem com que haja uma preocupação, por parte de estudiosos e críticos em torno do tratamento dado ao “real” pelo ficcional.

Não teríamos, nesse momento, segundo Schøllhammer, a tentativa de revitalizar o realismo histórico e voltar a uma concepção de “pintura” mimética do real, mas no lugar disso, o realismo contemporâneo “visa a realizar o *aspecto performático e transformador da linguagem literária* e da expressão artística” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 226, grifo nosso). E isso nos faz pensar em como isso se daria no caso de alguns escritores

contemporâneos; em especial, como essa performance⁵⁷ se realizaria na produção do escritor Luiz Ruffato.

Erik Schøllhammer, no texto, “O realismo de novo”, elenca alguns escritores da contemporaneidade, com destaque para João Gilberto Noll, Marcelino Freire, Dalton Trevisan, Marçal Aquino, Marcelo Mirisola, Fernando Bonassi e André Sant’Anna. O autor enumera esses escritores contemporâneos para justificar e elucidar toda uma ligação com a imagem, com o cinema, com a mídia, com um novo real. André Sant’Anna e suas repetições expressariam o “real traumático” e a impossibilidade, por vezes, de narrar. E além desses autores anteriormente citados, destaca Luiz Ruffato que, em sua perspectiva, estaria para a condição de um novo regionalista, proposição a qual se mantém nos postulados do pesquisador, por observar obras que estão em uma perspectiva pendular, em um trânsito espacial entre o urbano e o rural.

O que nos chama atenção na descrição do pesquisador é que Ruffato teria uma forma literária experimental e “com sua aguda consciência poética da linguagem, mantém não só o compromisso com a realidade, mas procura formas de realização literária ou de presentificação não representativa dessa mesma realidade” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 79). Apostando nessa perspectiva, o crítico aponta Luiz Ruffato como herdeiro da tradição realista. Basta saber, então, partindo desse pressuposto, observar de que modo Ruffato cria esse efeito de realidade.

Para a discussão de uma possível tendência realista na contemporaneidade nos pautaremos no projeto *Inferno Provisório*, a fim de observar como essa obra incorpora a noção de real. O projeto em que nos determos tem peculiaridades com relação a sua composição, pois, apesar da noção de “unidade” que a ideia de projeto traz em si, a composição dessa obra é estilhaçada. Ela é composta de restos de histórias, da mistura de tempos, da aglomeração de narradores, da ausência de perspectivas, da decomposição de memórias, de personagens que se desdobram e de muitas simultaneidades na representação de uma realidade.

A ausência de um “narrador central” e de um “personagem principal” faz com que se passe a observar com mais atenção a perspectiva ideológica do projeto: a de representar a classe operária. A indefinição de um rosto, de uma caracterização, passa a ser a definição

⁵⁷ Para refletir sobre a noção de performance em termos teóricos, nos apoiamos dos pressupostos de Richard Schechner (2003, p.26), para quem, “Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da Performance”. Neste sentido a questão estaria para a ordem de uma espécie de realização do “real” pela escrita.

da multiplicidade que compõe a massa. A ficção incorpora esse desejo e representa essa condição desfocada:

E eram tantos os nomes, tantos os rostos e tão pouca a ciência, que renunciou a singularizar a fisionomia de cada um daqueles bichinhos que habitavam os corredores da casa. Quando necessitado, ordenava, ‘Filho, isso assim e assim’, ‘Filha, isso assim e assado’, e candeava suas afeições, mais pelas criações e pela lavoura que pela prole, que aquelas dão trabalho, mas alegrias, e essas decepções apenas (RUFFATO, 2005, p. 16).

O trecho da obra *Mamma, son tanto felice* (2005) nos é propício para pensar os vários rostos e nomes que perdem, pouco a pouco, a ideia de singularização. Não temos a personificação de um “tipo”, não temos heróis, temos a tentativa de representação do povo. A coletividade assume um papel estético de desprendimento com a história, não fixar o enredo em um personagem faz com que esses personagens possam se reconstruir mais a frente. A perspectiva do escritor para essa elaboração é a de que:

Como se trata de um romance coletivo, nenhum personagem se sobrepõe ao outro, mas as histórias se comunicam e os personagens reaparecem. Trata-se de algo como um mosaico, onde, se visto de perto, temos uma leitura, se visto de longe, essa leitura se amplia e se espraia... (RUFFATO, 2011c)⁵⁸.

A família italiana representada no primeiro fragmento, “Uma fábula”, de *Mamma, son tanto felice* (2005) reaparece no primeiro fragmento, “Mirim”, do último volume *Domingos sem Deus* (2011), como podemos constatar:

Prático, o Pai Micheletto velho, costumava apascentar os nenéns: seis, sete meses passados, se o raio continuava a berrar na hora de mamar, encilhava o cavalo numa sexta-feira, e, terno-gravata ia na Rua registrar o novo Micheletto, nomes brincando na cabeça. Frente ao tabelião, à pergunta, “Como é que vai chamar?”, acabrunhava-se, e, para não vender xucro, sacava o primeiro parente e o homenageava, aliviado. (RUFFATO, 2005, p. 15)

Ê mundão!, e passa a divisa do Rubens Justi, e a dos Chiesa, e a do Orlando Spinelli e dos Bicio, e a do seu Beppo Finetto, e a dos Micheletto, Ê italianada! Ê o Mirim gente, o Mirim!, Alá ele!, Ê, Mirim, apeia aí, vem tomar café com a gente! (RUFFATO, 2011, p.18)

⁵⁸ Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/12/09/ficcao-de-luiz-ruffato-permanece-fiel-a-classe-operaria/>>. Acessado em: 23 de dez. de 2011.

Essa é só uma mostra das reminiscências que se cruzam, de personagens que se desdobram e isso pode ser entendido como algo que potencializa a noção de projeto, podendo se localizar por esse modo de constituição, fragmentada, mas ao mesmo tempo coerente. Lembrando que estamos tomando como ponto de partida o conjunto *Inferno Provisório*, os fragmentos, se lidos separadamente e sem seguimento, fornecem outras perspectivas de leitura.

A performance da linguagem é a saída de leitura de Schøllhammer para caracterizar um “novo realismo” e, a nosso ver, é possível um diálogo com a produção fragmentada de Ruffato. A construção do real, na obra de Ruffato, é baseada em fatos corriqueiros em que o banal é, por si, suficientemente intrigante. Pensemos na elaboração dessa linguagem performática a partir de dois fragmentos que compõem o *Inferno Provisório*. O fragmento “A solução”, do segundo volume *O mundo inimigo* (2005), e “A homenagem”, do terceiro volume *Vista Parcial da Noite* (2006).

A primeira história, “A solução”, nos apresenta a personagem Hélia e o seu desejo desesperado de sair do Beco do Zé Pinto, local onde vive, e de singular importância para a constituição do *Inferno Provisório*. Deixar o beco parece ser o motor da vida de Hélia, que comenta com as amigas: “Às vezes acho que nunca vou conseguir... É tudo tão difícil! Conseguir o quê, Hélia?, perguntou Márcia. Sair... sair desse beco... dessa vida...[...]” (RUFFATO, 2005, p.69).

A vontade de mudança é tanta que a moça não consegue estabelecer envolvimento com rapazes que não tenham poder aquisitivo para tirá-la do lugar em que vive. A vergonha do beco e essa angústia de estar onde não se quer fazem com que ela fantasie uma realidade e é, justamente, o fato que interpela esse sonho que nos interessa.

Enquanto imagina-se em uma festa, na qual é cortejada pelos rapazes e, é convidada para dançar com um moço loiro, alto e de olhos azuis, a realidade em sua volta desponta como algo perfurante. O devaneio e a fabulação estão diretamente ligados ao estereótipo de um mundo “mágico”, mas esse sonho é brutalmente entrecortado por sua realidade banal:

Vou te matar, desgraçada!, e gritos, gritos histéricos, e barulho de vasilhas desabando no chão, um tapa, outra tapa, a mulher se desvencilha, corre para fora, as crianças choram, Larga a mãe, pai! Larga!, É o Zé Bundinha, minha nossa senhora!, o coração

disparado, as pernas bambas, ele a alcança, Acudam, Acudam, que ele está me matando! Larga a mãe, pai, larga ela! Pára, Zé Bundinha, pára! Chama a polícia!, Pára, Zé Bundinha! Chama a polícia!, ele vai matar a dona Fátima! Hélia espia pela janela-veneziana (RUFFATO, 2005, p.71, grifo do autor).

A partir da perspectiva de um olhar contaminado que “espia” pela janela é que temos a configuração de um conflito no beco, entre Zé Bundinha e Fátima. Hélia, que tanto odeia aquele lugar, é quem parece impregnar o seu olhar e contar aos leitores o que vê. A discussão é o motivo da interrupção brusca do sonho de Hélia, por isso tão significativa para a narrativa e que transpassa “o real” por uma realização literária que incomoda. “Banalidade” representada que se distancia da banalidade da escrita. Detalhes narrativos e ao mesmo tempo toda a simultaneidade da cena demonstrando a ação, o que se passa, o modo como acontece a partir da visão da personagem que está de “fora” da discussão.

A mesma discussão, o mesmo fato, reaparece no fragmento “A homenagem”, mas agora pela perspectiva de outro olhar. Será que podemos considerar como a mesma briga? O olhar parece mudar quase tudo, o discurso é muito próximo ao já apresentado, os detalhes estão postos de modo muito semelhante, mas a reescrita a partir de outro ponto de observação faz com que a apresentação da discussão se torne “outra”.

Vou te matar, desgraçada!, berra, Fátima escapa, derrubando vasilhas, **Socorro!**, Zé Bundinha a alcança na sala, desfecha-lhe um tapa, outro, em desespero Teresinha agarra-se às pernas do pai, **Larga a mãe, larga!** a mulher se desvencilha corre para fora, Isidora chora, **Acudam, que ele está me matando!**, **Larga a mãe, pai!, larga ela!** Zunga: **Pára, Zé, pára!** Bibica: **Chama a polícia, minha nossa senhora!** Dona Olga: **Pára, Zé!** Hilda: **Chama a polícia! Ele vai matar a Fátima!** (RUFFATO, 2006, p.36, grifo do autor).

O olhar agora para o fato é de Fátima, aquela mesma descrita pelo olhar de Hélia no primeiro fragmento. No decorrer de todo o fragmento temos *flashes* da vida de Fátima, que é “homenageada” – justificando a escolha do título – como a “Rainha do carnaval - Cataguases 1956” (RUFFATO, 2006, p.36), apaixonada pelos dias de folia, mas que aos poucos vai sendo sufocada pelo casamento, pelos filhos, pelo problema do alcoolismo do marido e pela necessidade de trabalhar para o sustento da família.

Fátima é vítima da agressão do companheiro, é aquela que berra, que vê os filhos chorando e que implora por ajuda. O olhar é refratado, assim como o real. O processo de

representação passa a requerer perspectivas múltiplas, a linguagem parece ser tão agressiva como a própria ação de Zé Bundinha.

Ao apostar em uma narrativa “agressiva”, podemos relacionar essa perspectiva com a posição de leitura assumida por Flávio Carneiro (2005, p.71), no texto “A palavra como arma”, em que, ao tratar da obra *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, afirma:

Aqui, a arma é a própria linguagem literária, veloz e múltipla, incisiva, aglutinadora de outras linguagens – da poesia, do jornal, da televisão, do ensaio –, como pequenas bombas prestes a explodir na sensibilidade, e na consciência, do leitor.

Ainda sobre os fragmentos escolhidos e sobre a noção de real, devemos salientar que a “repetição” moveu nossa atenção para a comparação entre os fragmentos, que de repetição, como já salientamos tem muito pouco ou quase nada. A noção de repetição nos leva para duas questões já apresentadas: a de “real traumático”, de Hal Foster, e a ideia de “performance” da linguagem, de Karl Eric Schøllhammer.

A linguagem como performática é a proposição de Schøllhammer e abre caminho para intertextualidades com referências que toquem na questão da performance aliada à linguagem. A obra *Performance como linguagem*, de Renato Cohen (2002, p.74), traz considerações acerca da performance que nos interessa: “a repetição como elemento constitutivo talvez seja uma das características mais marcantes da performance”.

A história de Fátima é repleta de referencialidades, as alusões às músicas de carnaval são provas da costura de uma constituição narrativa entrecortada a marchinhas de época. O motivo da briga entre Fátima e Zé Bundinha poderia ter se dado pelo interesse de Fátima na homenagem que foi divulgada no rádio “*de volta aos velhos carnavais! Promoção “A Rainha do Carnaval”! Ligue para nós e pegue seu convite, que dá direito a um acompanhante! Com patrocínio do Armazén do*” (RUFFATO, 2006, p.38, grifo do autor).

A intertextualidade com o carnaval vem com o uso de melodias famosas como “*Ó abre alas/ que eu quero passar*” (RUFFATO, 2006, p. 38) e as marchas se tornam a costura de perspectivas borradas. Histórias dentro de histórias em que se compõe uma colcha de retalhos. A utilização de letras de música não está no texto como elemento externo assumido, mas como pertencente à estrutura narrativa, elemento incorporado, “restos” de referencialidade.

A noção de “restos” é evidenciada por Florecia Garramuño, que destaca uma mudança tanto na literatura brasileira quanto na literatura argentina, segundo a qual postula que a produção ficcional dos anos 70 à contemporaneidade tem uma forte tendência a alimentar-se de *restos do real*:

Uma literatura que trabalha com *restos do real*. Seria possível se referir dessa maneira à uma lenta transformação do estatuto do literário que vem se manifestando nas práticas de escrita desde os anos 1970 do século XX acompanhada a partir de algumas experimentações radicais acontecidas durante a década de 1970 e, com maior força, na década de 1980 (GARRAMUÑO, 2011, p. 32, grifo nosso).

A ideia de restos para a pesquisadora está relacionada a narrativas que desestruturam gêneros e subjetividades; a utilização da primeira pessoa, embora não se detenha necessariamente à pulsão biográfica; e a obras que se utilizem de referencialidades contemporâneas à escrita, locais reais, fatos comprováveis, nomes de pessoas, etc.

A menção ao baile de carnaval nos leva a um espaço “**Ah, o Clube do Remo!** Acertando o feitio, **Ah! O Clube Social!** provando o vestido, **Ah, as festas!**” (RUFFATO, 2006, p.38) tido como destaque para a sociedade de Cataguases. A questão é que quase tudo pode ser verificado; o espaço do clube⁵⁹, por exemplo, está ao dispor do leitor interessado, com fotos, nomes dos componentes e até próximos eventos, relacionando-se a essa perspectiva de “restos do real” a partir da utilização de elementos da “realidade”. O romance passa a ser um espaço de experimentação que lida com a ficcionalização desses restos.

⁵⁹ Disponível em: <<http://www.cluberemo.com.br/index.html>>. Acessado em: 14 jun. de 2011.

3. O GÊNERO ROMANCE: ATÉ QUANDO UM ROMANCE É ROMANCE?

3.1. Um passeio pelo romance...

“Agora, romance, nos moldes tradicionais, certamente não é. Mas também não é uma reunião de contos ou novelas... é outra coisa...” (RUFFATO, 2011c)⁶⁰.

Neste capítulo buscaremos analisar melhor a forma “romance”, questão que sobressai nos depoimentos do escritor Luiz Ruffato, como uma necessidade perene da contestação pela própria forma. Primeiramente, nos propomos a fazer um “passeio” sobre a forma do romance, para que tenhamos subsídios para dizer do que se trata, quais feições tem e como se apresenta. No segundo item do capítulo nos propomos a seguir uma pista deixada por Ruffato com relação a sua produção: a ideia de “instalação literária”. Por fim, propomos discutir a noção de instalação no romance como algo que possibilita testar a própria configuração do romance.

A tentativa de pensar o romance enquanto gênero e adentramos na questão visando o contemporâneo impõe a necessidade de um percurso para conhecer mais sobre o gênero, observar transformações a fim de evidenciar mudanças.

Partimos do pressuposto de que ainda há muito que se dizer e conhecer de um gênero tido como “contaminado”, assim como há muito ainda que observar para o sujeito representado por meio desse instrumento. O romance enquanto portador de categorias plásticas, voláteis, híbridas será o nosso objeto de estudo. E, assim, surge a necessidade de limitá-lo; mas, então, como definir o que é romance? Muitas já foram as tentativas de cercear uma conceituação. No máximo, contudo, o que se detecta é a enumeração de características que compõem, ou não, os romances. Assim como o sujeito, o romance passou por diversas transformações, sejam elas sociais, políticas, culturais, por influência de fatores externos que modificam o indivíduo e o romance em suas respectivas interioridades.

As tentativas de reduzir esse gênero a características gerais e comuns pertencentes a todos os romances levam os críticos a admitir a incômoda posição de impossibilidade de

⁶⁰ Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/12/09/ficcao-de-luiz-ruffato-permanece-fiel-a-classe-operaria/>>. Acessado em: 23 de dez. de 2011c.

estabelecer uma forma estrutural e rígida do romance, devido à sua plasticidade e à capacidade de mutação.

As considerações de Mikhail Bakhtin acerca do romance nos propõem algumas questões importantes para o seu estudo, sobretudo a constatação de que enquanto gênero não se encaixa em uma “forma”. A estabilidade de outros gêneros coloca o romance numa condição diferente:

Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência. (BAKHTIN, 1988, p. 398).

As repetidas “novas” condições de existência parecem estar intimamente ligadas à necessidade de um novo indivíduo; a subjetividade da condição humana molda a existência do romance. Talvez por isso esse nosso “passeio pelo romance” seja tão entrecortado com a formação e a crise do sujeito, estabelecendo inegavelmente ligação com o real e com a construção de subjetividades.

O romance tem seu marco de fundação, se assim podemos dizer, ancorado em outra categoria também demasiadamente complexa: o realismo. E a nossa aposta para o desenvolvimento deste capítulo acaba perpassando esse real “colado” à noção de romance, mas sem a perspectiva de um realismo pautado na configuração de uma escola literária, e sim nos efeitos narrativos. Assim sendo, discutiremos o ato de narrar, tão caro ao romance, antes tomado pela narrativa oral. Observaremos no decorrer de um percurso histórico-crítico como a noção de romance nos é apresentada; qual a diferença entre o romance e a epopeia; quais as “finalidades” desse gênero; quais as suas especificidades.

Em “O Narrador”, Walter Benjamin descreve, fundamentalmente, dois tipos de narradores anônimos: “o viajante”, capaz de transmitir uma história de porto em porto, e o “trabalhador enraizado à terra”, que repassava uma história tradicional de geração em geração. Como consequências do trabalho, trocando mercadorias nos portos, os viajantes existentes na época contribuíram com a narrativa oral, favorecendo o contato físico que promovia o intercâmbio não só material, como também de experiências e de contar histórias. Walter Benjamin relaciona o trabalho manual com a arte de contar histórias. Para o autor, as narrativas são produzidas de modo natural ou espontâneo, facilitando a compreensão e a internalização do ensinamento transmitido. O narrador, nesse contexto, “é

um homem que sabe dar conselhos. Mas, se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Benjamin afirma que, desde o surgimento do romance, a narração entra em declínio, nesse sentido, seu ponto de observação privilegia o narrador oral. O ato de narrar também se desloca depois da experiência da guerra mundial, em que um grande número de mortos é registrado, e, com isso, os indivíduos mudam o comportamento de forma significativa.

O período de guerra contou com a utilização de armas bélicas e maquinários mutilando militares e cidadãos. Consequentemente, as pessoas retraídas pelo grande número de catástrofes, silenciaram-se. A partir do silêncio quase unânime, as construções das narrativas também sofreram mudanças que provocaram o distanciamento entre as pessoas, sugerindo, então, o fim das narrativas orais. A mudança comportamental é explicada por Benjamin no trecho: “no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Assim, a tradição de contar histórias oralmente sofre um considerável declínio, sobretudo com o surgimento da classe burguesa e com o aparecimento da “máquina” e da indústria. As relações sociais começam a perder espaço para uma sociedade individualista. Esse fato interessa por vermos como se configura esse novo modo de narrar, esse narrador solitário, cuja existência é determinada histórica e socialmente. Segundo Benjamin (1994, p. 201), “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode falar exemplarmente suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”. A faculdade de intercambiar experiências de vida, característica dos narradores anônimos, vai perdendo o sentido com o surgimento do romance.

Temos, a partir da visão de Benjamin, a configuração de dois narradores: o primeiro é o narrador tradicional, que tem uma natureza de coletividade, agregada da oralidade, como já referenciado acima; e temos também o narrador do romance que nos coloca uma natureza individual e solitária.

O impasse que se retém do texto de Benjamin é o momento pós-guerra e a impossibilidade de narrar experiências. Mesmo com a necessidade de narração, como narrar?

A narração foi também uma categoria discutida por Jack Goody, no texto “Da oralidade à escrita”, em que se parte do pressuposto de uma espécie de desmistificação da

noção que temos de epopeia. Há um trabalho de constatação crítica de que a epopeia não seria um traço característico das culturas puramente orais, contrariando e desestabilizando algumas percepções consolidadas para a crítica moderna e contemporânea.

As complexas noções de verdade e mentira também são abaladas. Investe-se na averiguação de cinco tipos de narrativas, sendo elas: a epopeia, o mito, a lenda, fábula e narrações biográficas. A distinção entre verdade e não verdade é mais essencial do que a discussão de uma verdade objetiva discutida por um ponto de vista filosófico, por exemplo. E, para tanto, há a necessidade de uma distinção discursiva e transcultural.

Embora a pergunta sobre a origem de algum gênero pareça ser sempre hipotética, retoma-se novamente a discussão por meio de Walter Benjamin e a sugestiva indicação do fim romanceado aparecimento do romance pelo fim da arte de narrar. No entanto, essa construção é colocada em xeque por uma interessante colocação de Lévi Strauss, na qual esse autor observa o mito como o ponto de partida para o romance, contestando essa cisão. A narração, ao contrário do que Benjamin pontua, é vista por Goody como estimulada pela escrita.

A justificativa maior na consolidação do romance é a organização ou reorganização de uma narração, narração esta sem a interrupção imediata do interlocutor, prezando por uma distância entre aquele que narra e seu público.

Ainda nessa busca da formação da identidade do romance é que se levanta a questão do tardio aparecimento dessa forma narrativa e suas possíveis causas. A grande aposta está relacionada com a relação da narrativa com a mentira: “não se tratava de uma coisa séria” (GOODY, 2009, p. 53).

Uma das marcas à *gauche* que o romance carregou em sua consolidação é a ideia de desprestígio, devido ao fato de mulheres – no ócio – lerem, escreverem e acompanharem os romances. O romance era caracterizado como “menor” assim como as mulheres. A marginalização do gênero está embutida na afirmação de que “na Europa do século XVII os leitores de ficção eram em sua maioria mulheres; os romances franceses sempre eram escritos por mulheres, e eram ainda estas que constituíam o público principal dos romances ingleses do século XVIII” (GOODY, 2009, p. 55).

Destacam-se, ainda no texto de Jack Goody, as relações que se faz com o “real”. O romance “romântico”, segundo o autor, é tido pela crítica como um simulacro da vida real, um disfarce. Essa relação com o real nos chama a atenção e faz com que pensemos nas palavras finais do texto, no qual Goody diz que “O relato de um acontecimento nunca é um

acontecimento. E quando uma narração não pretende ser nem mesmo isso, porém se declara explicitamente inventada, a situação é ainda mais ambígua” (GOODY, 2009, p. 67).

O realismo nos ajuda a pensar essa relação do romance do século XVIII e escrituras anteriores. Com o realismo, há uma espécie de consolidação e afirmação dessa nova configuração mutante. Alguns estudiosos chegaram a afirmar, a partir de uma perspectiva histórica do romance, que “consideraram o ‘realismo’ a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior” (WATT, 1990, p. 12).

Uma diferença latente entre o romance e a epopeia são as personagens. A personagem da epopeia são os grandes criadores, são seres sobrenaturais, deuses, apresentando a magnitude de um discurso de grandes heróis. Tratam-se de personagens inteiros, ações com duração limitada, o que marca também uma distância considerável entre aquele que lê e o que está sendo narrado. Esse gênero já estabelecido pode ser observado por um prisma de traços que o constituem:

Do ponto de vista de nosso problema, a epopéia, como um gênero determinado se caracterizava por três traços constitutivos: 1. O passado nacional épico, o “passado absoluto” segundo a terminologia de Goethe e de Schiller, serve como objeto da epopéia; 2. A lenda nacional (e não a experiência pessoal transformada à base da pura invenção) atua como fonte da epopéia; 3. O mundo épico é isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo do escritor (do autor e dos seus ouvintes), pela distância épica absoluta (BAKHTIN, 1998, p. 405).

A noção de distância observada por essas colocações acerca da epopeia faz com que pensemos na condição distanciada do gênero. A epopeia nos chega como gênero pronto, que tem princípios rígidos e perfeitos, segundo Bakhtin (1998, p. 407), cujo “traço constitutivo é a relação do mundo por elas representado no passado absoluto das origens [...]”. O passado – plano das memórias grandiosas – marca outra diferença fundamental entre essas distintas formas. Esse passado é absoluto e, sendo assim, satisfaz-se em si, sem a necessidade de pensar o presente ou o futuro, o inacabado não lhe serve.

Cabe, no entanto, entender que os gêneros surgem, modificam-se e até desaparecem devido à necessidade de existência e de representação do homem no mundo. Logo, cabe cogitar a mudança de valoração do tempo pelo homem.

O modelo temporal épico, sobretudo pela sua categoria de imutabilidade, perfeição e distanciamento, passou a não servir, pois “o modelo temporal do mundo modifica-se

radicalmente: este se torna o mundo onde não existe a palavra primordial (a origem perfeita), e onde a última ainda não foi dita” (BAKHTIN, 1998, p. 419).

A distinção temporal é importante para demonstrar uma das possíveis delimitações entre a epopeia e o romance; de maneira muito interessante, Luckács diferencia não só os gêneros, mas o seu comportamento:

A epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. A estrutura dada do objeto – a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada tem em si de espontaneamente harmonioso [...]. (LUKÁCS, 2006, p. 60).

Assim, temos mudanças não só na forma “romance”, mas também em seu conteúdo. O indivíduo representado é consideravelmente mais próximo do leitor; a personagem parece ser tão real quanto qualquer outro ser humano; os impasses sofridos pelas personagens representadas são expressos por essa forma; o objeto da representação, então, é rebaixado, não são mais os grandes heróis encenados, não são mais as condições divinas que estão sendo narradas, mas sim os problemas corriqueiros, as fragilidades humanas. No texto “Ficção”, a autora Catherine Gallagher (2009, p. 646), ao falar das personagens do romance, deixa clara a diferenciação que objetivamos explicitar: “De mais a mais, diferente dos heróis trágicos ou lendários, as personagens do romance, em regra, eram pessoas comuns, ignoradas pela História”.

Há no romance a tangibilidade do objeto narrado – antes distante – para uma transposição atual; a exposição de uma condição que interpela o leitor, pois ele pode se reconhecer por algum dos traços narrados.

Podemos, então, depois de pensar na questão do “narrar”, e depois de adentrarmos um pouco mais em uma distinção a qual consideramos necessária, que é a de romance e epopeia, chegar à premissa de que a existência e a consolidação do romance estão ligadas a uma “necessidade” do sujeito. Necessidade essa que, assim como o romance, é mutável, plástica, inconclusa. Percorrendo algumas tônicas do romance, poderemos perceber tal afirmação. O contexto cultural, social e até mesmo econômico de cada uma dessas tônicas traz valores externos que modificam essas necessidades.

O romance é capaz de educar, é perigoso, tem a possibilidade de “esquecimento” e entrega total daquele que lê. O homem necessita dessa possibilidade, ora como educação

da sensibilidade, ora como busca de identidade ou como questionamento. Uma contínua linha de necessidades que, somadas às incertezas e dúvidas do homem, coloca em funcionamento – por meio da ficção, de suas personagens, em um tempo e espaço ficcionais – uma história narrada. O homem e a sua necessidade de “outro real” para estabilidade do seu mundo palpável, real. O questionamento sobre a essência das materialidades, sobre os limites dos próprios sentimentos são necessidades que o romance pode traduzir.

A necessidade de ficção, bem como da própria literatura já são defesas antigas do crítico Antonio Candido, que busca em seu texto “O direito à literatura” tecer uma aproximação entre o direito à literatura e os direitos humanos; nesse texto, ainda, o autor coloca que o direito à arte não seja negado a nenhum ser humano e que equivalem a esse direito, os direitos básicos do indivíduo, como alimentação, vestuário, água e moradia e etc. Mas, para além disso, o homem precisa do “ilusório” da arte, do maravilhoso das histórias, da música. O sonho passa a ser prova de que o homem necessita da fabulação.

O romance talvez traduza muito das possibilidades do ficcional. E a capacidade volátil do “romance”, de não se encaixar em uma forma, pode ser o principal componente para essa capacidade híbrida de incorporação de outros gêneros:

O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com os seus inimigos literários, etc. (BAKHTIN, 1998, p. 417).

As necessidades se transformam no próprio motivo de existência do romance. Movem essa capacidade mutável, pois fazem com que ele se renove constantemente. Talvez, por isso, possamos o considerar como um gênero da temporalidade presente, uma necessidade.

A composição de um texto, literário ou não, é cercada pela necessidade da composição de planos, planos estes que devem ser pacientemente desenhados para que o processo de significação ocorra. De acordo com Anatol Rosenfeld, o único elemento sensivelmente dado ao texto são os “sinais tipográficos impressos no papel”, e essa questão apesar de tão cara à obra literária, não teria função específica em sua constituição, salvo “que se trate de um texto concretista”.

O desenhar das linhas precisa, necessariamente, ser construído com bases fortes que consigam uma espécie de “ligação” natural entre a escritura e aquele que a desvenda. Toda a coerência do enredo, o tempo, o espaço e a casualidade dos acontecimentos narrados são fortalecidos por uma das rasuras mais evidentes, impressas no papel: trata-se da personagem de ficção. É por meio da personagem de ficção que a camada imaginária, ainda na interpretação de Rosenfeld, “se adensa e se cristaliza”, e acreditamos que seja por meio do personagem do romance que as necessidades do indivíduo tomem forma.

A personagem aproxima a sua vivência do leitor e a põe em confronto com a experiência do outro, provocando, por vezes, em seus leitores, uma espécie de identificação. Ainda no sentido de uma possível “identificação” é importante notar as considerações de Catherine Gallagher, para quem essa noção de identificação causou certa problemática para os pesquisadores e relevou uma necessidade perene de uma distinção evidente entre “a personagem de ficção” e “a pessoa”.

Tal embaralhamento se deve ao fato, sobretudo, de uma mudança na composição da personagem que, segundo Barthes, “deixou de subordinar-se à ação, encarou imediatamente uma essência psicológica” (BARTHES, 1980, p. 29). Acresce-se a isso a problemática de não haver a elaboração de um estatuto ontológico das personagens.

Ao tratarmos do personagem de ficção, mais especificamente com relação ao romance, é importante pontuar alguns aspectos: primeiramente, a importância da compreensão da personagem de ficção como uma composição ficcional finita; outro aspecto relevante é observar a passagem dos heróis trágicos ou lendários que, no romance, se colocam como pessoas comuns.

A “pessoa comum” denota a plena ebulição das complexidades de um ninguém, a personagem passa por uma espécie de corte transversal que tem o intuito de expor por meio de si, um processo de individualização.

Que tipo de indivíduo acredita ser o homem do século em que o romance de fato consegue sua ascensão? Essa é uma questão central para que possamos compreender o momento em que se busca a individualidade. Estamos em uma sociedade cujo lema é o progresso e que também precisa estabelecer os limites entre o “eu” e o outro. Um homem que está descobrindo a técnica, entrando em contato com a ciência, tomando consciência da sua importância enquanto produtor de conhecimento, percebendo e vivenciando mudanças, transformações sociais, culturais. O livro ganha o peso real de mercadoria e, então, temos o início da circulação do romance.

Segundo Nancy Armstrong, no texto “A moral burguesa e o paradoxo do individualismo”, a moral burguesa pode ser entendida “como nossa forma específica de pensamento mágico, e o romance como seu modo de difusão mais eficaz” (ARMSTRONG, 2009, p. 337).

Partimos, por conseguinte, da constatação da necessidade do romance, apontado como difusor de ideias por Nancy Armstrong. Mas como poderemos constatar, mais do que difusor, o romance nessa época é necessário como “educador”. Como se comportar em sociedade? Como se comportar nos grandes salões do século XIX? Como manter esse contrato social que passa a ser imposto a mim? Não queremos aqui simplificar o poder da arte, muito pelo contrário, de fato não é a essência de existir de qualquer produção artística ensinar de modo pragmático. Mas as bases de uma sociedade em formação passaram por esses questionamentos. E o romance tentou, por meio de suas possibilidades, explorar essas situações.

O que poderia ameaçar essa comunidade em formação deveria ser expurgado, escondido, exonerado. A relação entre romance e real também tem foco em grandes narrativas que tentavam descrever com pormenores a sociedade ficcionalizada. A necessidade de individualidade do período burguês requer a ligação com o real. O homem ainda tem a percepção de unicidade, apesar de já conceber a separação entre ele mesmo e Deus.

A descoberta das máquinas, os transportes cada vez mais rápidos, a prosperidade de uma sociedade que agora passa a ter a necessidade de uma vida privada. A criança deixa de ser um “adulto pequeno” e passa a ser tratada como tal. E poderíamos entender melhor essa nova condição individual e mesmo de espaço privado com essa breve citação de Ian Watt, constante no texto “A experiência privada e o romance”:

A secularização do pensamento que acompanhava a nova filosofia tendia a seguir na mesma direção: produziu um mundo centrado basicamente no homem e no qual o indivíduo era responsável por sua própria escala de valores morais e sociais. (WATT, 1990, p. 154).

Falamos, então, do surgimento do romance enquanto gênero, falamos dos contextos França e Inglaterra, mas como o romance chega ao Brasil? Que leitor ele encontra aqui? Refaçamos o questionamento: o romance encontra leitores no Brasil?

E o romance chega ao Brasil, segundo Antonio Candido, numa sociedade ainda pouco urbanizada; é no período romântico que se alarga a visão da terra e do homem brasileiro devido à imaginação de alguns ficcionistas.

O tema é o amor, muitas das características dos romances “brasileiros” estão arraigadas em significações europeias, afinal ainda estamos nos localizando enquanto nação, enquanto brasileiros, enquanto romancistas e leitores. Mas ainda há sede, sede de algo que constitua um sentido para essa nação:

No Brasil, o romance romântico, nas suas produções mais características (em Macedo, Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay), elaborou a realidade graças ao ponto de vista, à posição intelectual e afetiva que norteou todo o nosso Romantismo a saber, o nacionalismo literário. Nacionalismo, na literatura brasileira, constituiu basicamente, como vimos, em escrever sobre coisas locais; no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil. (CANDIDO, 1975, p.112)

Notemos, então, que o romance nasce com a necessidade de nacionalismo. O romance chega, conseqüentemente, ao século XIX por intermédio da significação por meio de uma narrativa de uma história que ainda “vacilava”, ainda estava acontecendo, ainda estava se consolidando. Temos um contexto em que a imprensa funciona como vitrine para esses autores; em que os laços abstratos estão no sentido de brasilidade das produções e que a temática que rege os romances na maioria das vezes é o amor.

O amor é o sentimento que faz as amarras de um ideário de nação. Somos, pois, consumidores, mas até que ponto somos também produtores de ficção? À luz do externo, das influências das nações mais desenvolvidas é que vamos alimentando em nossa ficção as tentativas de uma produção brasileira.

A gangorra entre a filiação ao estrangeiro – o padrão europeu – e a tentativa de estabelecer algo tipicamente nacional coloca-se como uma das fissuras do romance brasileiro. Esta é, certamente, uma recorrência na literatura brasileira, pois a existência do movimento modernista no século XX também se baseia nesses princípios.

No início dessa nacionalização, há a discussão da própria identidade de uma literatura brasileira ou de uma literatura escrita no Brasil. Notoriamente, há dificuldade em se estabelecer esse nacionalismo e só o artista conseguiria desbravar e representar a nossa natureza, seja pelo sublime, seja pelo pitoresco. A compreensão do pitoresco e a tensão que

ele guarda é algo extremamente importante de ser evidenciado. E o artista, ainda segundo Candido (1980, p. 740), tem um papel fundamental:

[...] o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que delimita e especifica entre todos), mas alguém que desempenha um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao dos leitores ou auditores.

O escritor tem uma função social importante nesse contexto, é responsável pela captação de uma áurea nacional. Mesmo que passando por uma espécie de representação da representação, se assim podemos dizer, com o olhar contaminado da leitura de romances europeus, é esse artista que olha para essa natureza e tenta traduzir como algo tipicamente brasileiro.

Pensando nas personagens, em nosso caminho pelo romance, faz-se interessante atentarmos ao comentário de Candido (1975, p. 112), no qual afirma que “o romance não poderia realmente jogar-se desde logo ao estudo das complicações psicológicas”. O leitor desse romance necessita, nesse momento, dessa simplicidade representacional, o romance é quase imagético, demonstra certa preocupação com esse leitor.

Rápidas transformações, essa é a grande chave dos nossos últimos comentários. Nesse breve passeio pelo romance passaremos do contexto de consolidação da nação e entramos em uma espécie de colapso, em vários sentidos: na economia, na arte, na cultura em geral. O período de vanguarda e de pós- modernismo são momentos marcados pela noção de perda de linearidade.

O início do século XX apresenta transformações rápidas em todos os sentidos. A eletricidade, o automóvel, o avião, as indústrias, as grandes cidades, tudo leva o homem a incorporar a velocidade ao seu dia-a-dia. Todos os avanços do pensamento, da ciência e da tecnologia concorrem para a euforia em que viveu a sociedade europeia no início do século XX. Uma das reflexões que nos vai interessar nesse sentido é feita por David Harvey (1992, p. 240, grifo nosso) em seu livro *Condição pós-moderna*, obra na qual nos aponta que:

A expansão da rede de estradas de ferro, acompanhada do advento do telégrafo, do desenvolvimento da navegação a vapor, da construção do Canal de Suez, dos primórdios da comunicação pelo rádio e da viagem com bicicletas e automóveis no final do século, *mudou o sentido do tempo e do espaço de maneiras consideráveis*.

São justamente as mudanças que fazem com que as necessidades se transformem e que o romance também mude, e mude em grandes proporções. Isso provoca, nesse momento, o que os críticos chamam de crise da representação, pois há uma necessidade de rever o modo como até ali se representou a realidade na ficção. A mudança na percepção do tempo e do espaço se dá pelas possibilidades tecnológicas e também pela possibilidade de transporte cada vez mais efetiva e rápida. Duas categorias que, até então, estão bem estabilizadas precisam ser repensadas e, obviamente, passam pelo crivo da arte que é crítica e autocrítica:

Todas essas transformações criaram uma crise de representação. Nem a literatura nem a arte podiam evitar a questão do internacionalismo, da sincronia, da temporalidade insegura e da tensão, no âmbito da medida dominante de valor, entre o sistema financeiro e sua base monetária tangível (HARVEY, 1992, p. 238).

O que antes era necessariamente ordenado, um acontecimento depois outro, nesse momento pode ocorrer de modo simultâneo. Pode ser isso, mais aquilo e mais aquilo. O cubismo é um dos movimentos vanguardistas que pode simbolizar de modo interessante essa superposição. Nos pressupostos de Telles, em seu livro *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, o cubismo por influência da arte africana teria se caracterizado pelo abandono da perspectiva clássica e pela busca da multiplicidade de perspectivas. O nome do movimento adveio do fato de, nas telas, preponderarem as formas geométricas, com a técnica da justaposição ou montagem, em que se correlacionam elementos heterogêneos, sem ligações diretas entre si, por meio da liberdade, da desarticulação das imagens-choque, que promovem o efeito de simultaneidade ou de pluralização de perspectivas.

Passamos por um período em que há uma mudança na representação, a transferência dos “cenários fixos e homogêneos” para uma avalanche de mudanças que prezavam pela “multiplicidade de espaços distintos que variavam com a mudança de humor e de perspectiva da consciência humana” (HARVEY, 1992, p. 241). Assim, surge um novo contexto no qual o romance será importante, pois com essas mudanças o indivíduo perde referências de estabilidade – temporal e espacial – e a identidade desse sujeito sofre abalos que são motivados por questões múltiplas.

3.2. O romance via instalação literária

“Eu penso que quando uso o termo ‘instalação literária’ estou, na verdade, tentando chamar a atenção para a forma do livro, mais que o conteúdo. [...] Ao autor resta apenas trabalhar com o material fragmentado de ruínas” (RUFFATO, 2011a)⁶¹.

Instalação é um termo que comumente é utilizado no campo das artes plásticas ou das artes visuais. Mas o que é uma instalação? Como definir uma possível instalação literária? O conceito é caro ao conjunto de obras do escritor mineiro, Luiz Ruffato, que declaradamente assume a apropriação do termo para suas obras ficcionais como: “espécie de ‘instalação literária’ [...] uma radicalização antropofágica, em que várias maneiras de abordar a realidade são testadas [...]” (RUFFATO)⁶².

O autor defende um trabalho de experimentação, por meio da linguagem, e se utiliza do pressuposto da “instalação”. Buscando entender um pouco mais da utilização do termo no contexto das artes plásticas e visuais, observamos que uma conceituação para o termo não é algo simples – a própria condição experimental da arte contemporânea leva a essa dificuldade de conceituação unívoca. Entretanto as ideias de hibridismo das formas, de heterogeneidade dos conteúdos sobrepostos são características que perpassam o conceito, e que podem ser evidenciadas na construção narrativa de Ruffato, sendo propícia a aproximação. Segundo a Enciclopédia Itaú cultural de Artes Visuais:

O termo instalação é incorporado ao vocabulário das artes visuais na década de 1960, designando assemblage ou ambiente construído em espaços de galerias e museus. [...] As ambigüidades que apresenta desde a origem não podem ser esquecidas, tampouco devem afastar o esforço de pensar as particularidades dessa modalidade de produção artística que lança a obra no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento é dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas

⁶¹ Entrevista para artigo [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <franciele_queiroz@yahoo.com.br> em 15 jul. 2011a.

⁶² Disponível em: <http://www.claudianina.com.br/eemc_proposta_cnpq.html>. Acessado em: 15 out. 2010. A declaração de Ruffato refere-se mais detidamente a obra *Eles eram muitos cavalos* (2001), mas acreditamos que essa mesma concepção seja passível de leitura nas obras que compõem a pentalogia *Inferno Provisório*.

que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos (ITAÚ CULTURAL)⁶³.

Poderíamos entender o conceito como uma constituição efêmera, em que cada olhar parece modificar, construir sentidos outros àquela elaboração artística. A utilização do que é híbrido potencializa o estranhamento e, ao mesmo tempo gera o reconhecimento. O contínuo, uniforme, homogêneo não tem lugar nesse tipo de hospedagem artística.

O que pode ser, pode também deixar de ser em pouco tempo ou em simultaneidade. Esse deslocamento pode aproximar quem *olha*, lançá-lo para uma realidade indizível. A instalação, a heterogeneidade dos elementos que compõem uma obra que lança mão desses artifícios é a própria realidade, apresenta-se como realidade. Não mais representação, mas apresentação de uma realidade.

O caos, a (des)organização, os *flashes*, os fragmentos de *objetos* transferem a mimetização de uma realidade para mostrar-se, em si, como realidade – ou o desejo de se configurar como tal. A linguagem extrapola a representação passando a ser, simplesmente a ser, sem a necessidade de representar.

A miscelânea na elaboração de uma ideia, os vários suportes, as texturas, as cores, os objetos geram uma sensação de ambiente. Na instalação, por vezes, nos vemos imersos e próprios constituintes da ideia construída. Instalar-se pode ser uma das possibilidades desse modo de elaboração artística. Aquele que *olha* passa a ser aquele que age e a condição de compartilhamento, uma consequência. Na instalação, o receptor é chamado a participar, ele faz parte da montagem da obra.

A escolha desse tipo de narrativa – “experimental”, ligada ao conceito de instalação – se faz importante na contemporaneidade, e, assim, se manifesta, pela necessidade de questionamento de condições que em algum momento já foram estanques mas que em nossos dias devem ser relativizadas e discutidas, como, por exemplo, as noções de espaço e tempo. Outra categoria passível de questionamento por meio da instalação é a própria arte.

Na perspectiva de Luiz Ruffato, “a linguagem acompanha essa turbulência – não a composição, mas a decomposição” (RUFFATO, 2008, p.323). Categorias até então, relativamente estáveis – como o espaço e o tempo – são construídas e ao mesmo tempo demolidas, postas em conflito com a realização da linguagem. Talvez a instalação propicie

⁶³Disponível

em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbe=3648. Acessado em: 15 de jan. 2012.

a diminuição da capacidade de delimitação de cada *coisa*, fazendo com que a nossa propensão de racionalizar e separar os elementos se mostre praticamente inexistente.

Podemos nos perguntar: como esses conceitos seriam questionados já que a própria realização da instalação requer um espaço e um tempo determinado, mesmo que seja fragmentada tanto a noção de espaço quanto a de tempo? As considerações de Homi Bhabha em seu livro *O Local da Cultura* (BHABHA, 1998, p. 19) apontam para as questões lançadas:

[...] encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há a sensação de desorientação, um distúrbio de direção [...].

A instalação é um acontecimento que está sempre no liame do provisório. O tempo é aquele do acontecimento, do *olhar* para obra, do caminhar pelos objetos, da fruição em meio ao caos, da tentativa de junção do fragmentário.

Hélio Oiticica foi um artista plástico de destaque no cenário brasileiro com projeção internacional e, é definido, por vezes, como “muito atento aos processos artísticos próprios de sua época [...] criou obras com os mais diferentes materiais, incluindo os efêmeros e os considerados pouco nobres. Em meados de 1960, introduziu as *manifestações ambientais*, precursoras das atuais *instalações*” (BOHNS, 2005, p.190 grifo do autor).

Oiticica permeou várias práticas artísticas com dinamismo, um artista performático, pintor, escultor e engajado com o propósito de liberdade da expressão artística, da construção de uma experiência enquanto criação ou enquanto participante da obra. Nos interessa observar algumas das características que esse artista pensa e reflete acerca de sua obra:

Não se trata mais de definições intelectuais seletivas: isto é uma figura, aquilo é pop, aquilo outro é realista – tudo isso é espúrio! O artista hoje usa o que quer, mais liberdade criativa não é possível. O que interessa é justamente jogar de lado toda essa porcaria intelectual, ou deixá-la para os otários da crítica antiga, ultrapassada, e procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de “experimentar”, de deixar de ser espectador para ser participativo. Ao artista cabe acentuar este ou aquele lado dessas ordens objetivas (OITICICA, 2006, p. 148).

Vivência, experiência e interação são as marcas das produções artísticas de Oiticica como, por exemplo, *O Parangolé*. Uma espécie de arte ‘vívda’ que exigia a presença, um

participante para que a obra tomasse uma dimensão de existência pela experiência. O corpo toma a condição de pressuposto para existir:

[...] Oiticica coloca, pela primeira vez, as experiências trazidas de seu contato com a escola de samba Mangueira e com o samba, numa primeira tentativa de “presentear” objetivamente essas vivências. Com isso, ele extrapola as barreiras das artes plásticas e vai ao encontro da arte como vida, trazendo elementos de diferentes significados para sua obra. Misturando poesia, dança, música e elementos ready-made, Oiticica aproxima-se de uma arte total, na qual a experiência e o elemento que a vivência possibilita se confundem com uma maneira de mexer não apenas na forma, mas sobretudo, no conceito e na estrutura de arte (FILHO, 2010, p. 20).

O conceito que surge a partir da obra *Parangolé* é o de penetrável. A ideia do penetrável se caracteriza pela relação entre o espectador e a obra numa condição de integração completa, na qual o espectador é imerso em uma pulverização de perspectivas. Há uma espécie de quebra com o que se espera de uma obra de arte.

O tempo da instalação é o presente ao acontecimento e o que se retém desse tempo presentificado são as sensações. O registro passa a ser também a acumulação de fragmentos, restos de lembranças, pedaços de momentos na tentativa de captura do “instante”.

O espaço, que é uma instância tida como “determinada”, pode transformar-se no mais indeterminado possível, sobretudo pela noção de interação do público com a obra instalada. É um espaço que se desvela a partir dos olhos, da percepção, daquele que o nota. A percepção de ângulos regulares, linhas retas, medidas simétricas, distâncias equivalentes, perspectivas que divergem e acrescenta-se a isto a possibilidade do som, por exemplo, assim há uma configuração de um espaço mutável.

O imprevisto, o arranjo, o inconcluso, a indistinção entre início e fim fazem com que a realização espacial possa parecer, por vezes, desarticulada. A relação com essa produção deve partir do pressuposto de não passividade.

A realização artística em si também é questionada, sobretudo quando contraposta ao que já se considerou arte. Há um alargamento das concepções de arte, pois as delimitações formuladas já não se sustentam, não compreendem o objeto. O que considerar arte e o que não considerar partindo das especificidades da instalação? As dificuldades de conceituação são imanescentes às próprias terminologias, como sabemos, mas a tensão se estabelece a partir do momento em que há interação e em que não há uma receita, uma formulação que dê conta das possibilidades da instalação.

As considerações de Fernanda Junqueira (1996) nos ajudam a entender como essa técnica artística chega às discussão teórica contemporânea e justifica a indefinição de alguns aspectos:

A denominação “Instalação” costuma abranger genericamente um sem número de experiências diversas na arte atual. Mas o que seria real e finalmente uma Instalação? Land Art, obras “in situ” ou ambientais seriam pensáveis conceitualmente como tal? Que tipo de experiência legítima abrange? Como se trata de experiência muito recente da Arte Contemporânea, são poucas as referências a recorrer, tanto práticas como teóricas. Além da pouca distância e pouco recuo temporal, para avaliar mais criteriosamente toda essa produção (JUNQUEIRA, 1996, p. 552).

Um problema que se coloca àqueles que se propõem a pensar “instalação” e também à contemporaneidade é que os conceitos não são estáveis, e que essa falta de cerceamento pode lançar as teorias para o lugar comum. Pois, se as delimitações se abalam, pode-se chegar a acreditar que qualquer manifestação se transforme em arte, mas o trabalho do crítico e daqueles que realizam essa técnica é tentar forjar perspectivas que deem conta de seus complexos e inovadores objetos. Mesmo que sempre algo escape e que haja a necessidade constante de reavaliações.

A arte deve ser vista como um conjunto de relações com o mundo. A proposta aqui desenvolvida faz com que voltemos às observações de Antonie Campagnon, em seu texto *Exaustão: pós-modernismo e palinódia*, no qual, aborda um questionamento pertinente aos termos utilizados para designar a arte, a saber, pós-modernismo ou pós-modernidade que incluiria não só a literatura, mas as artes plásticas, talvez a música e seguramente a arquitetura e a filosofia.

Mas o que nos interessou foi o enfoque no poder de auto-destruição que essas lógicas que buscam circunscrever períodos e épocas trazem em si e, para isso, partimos da síntese que Compagnon faz das ideias de Lyotard na obra *La condition Postmoderne* (A condição pós-moderna) em que, “segundo ele [Compagnon referindo-se à Lyotard], a pós-modernidade se identifica com um estado de crise generalizada da legitimidade dos saberes, com a desestabilização dos grandes determinismos” (COMPAGNON, 2010, p.125).

Nos arriscamos a afirmar que a ausência desses determinismos faz com que percebamos os abalos de noções – como as de arte, tempo, espaço entre outras – como

pontes, elemento de transição para o diálogo entre as mais diversas áreas do conhecimento e, também, que aceitemos a existência de um fluxo de ocorrência sempre desconhecido.

Abismos ou a propensão a eles é o que imaginamos quando nos vemos frente a perda de um controle imaginário. O modo que o homem tem para representar o que vive também beira a esse abismo. Entender e lidar com mudanças, com uma invasão de elementos *novos* no cotidiano, faz com que o mundo, o homem e a arte se transformem.

A “instalação” – e, aqui, objetivamos não limitar essa noção somente a produção das artes plásticas, mas remeter também à instalação literária – tem como forte tendência a contaminação. Há a subversão de paradigmas que tentam sustentar, por exemplo, a hierarquização entre objetos, estudos, áreas e entre às ciências.

Essa condição contaminada da arte pode ser vista nas observações de Flora Süssekind (1987), que, em seu livro *Cinematografo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*, prenuncia concepções que comprovam essa ideia de interlocução entre saberes de áreas distintas, aqui pautando-se na relação literatura e outras áreas ao notar “um traço que lhe será bastante característico: o diálogo entre forma literária e imagens técnicas, registros sonoros, movimentos mecânicos, novos processos de impressão” (SÜSSEKIND, 1987, p. 18).

Chega-se a um ponto em que se questiona qual é o substrato. Partindo desse pressuposto do híbrido, a contaminação dos elementos passa a não deixar que essa classificação se mostre. A colagem, a apropriação que são tendências na contemporaneidade e se mostram como possibilidades de organização.

Para entender melhor essa contaminação nas artes plásticas, nos utilizamos da fala de Hélio Oiticica:

A participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio do que se poderia chamar de “proposições para a criação” que culminaria no que formulei como antiarte. Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela **descentralização da “arte”**, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação” de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado (OITICICA, 2006, p. 148, grifo nosso).

Essa relação de vários mecanismos para a construção de uma ideia nos remete à proposição de leitura do filósofo Giorgio Agamben (2009) em seu livro *O que é o*

contemporâneo? e outros ensaios. Em um dos ensaios que compõem essa obra temos “O que é um dispositivo?” e o desdobramento da análise do termo nos interessa ao pensar nessa contaminação, nesse hibridismo e na proposição de uma rede de conexões.

Segundo Agamben, a contemporaneidade é um espaço marcado pela presença de dispositivos: “desde que apareceu o *homo sapiens* havia dispositivos, mas dir-se-ia que hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo” (AGAMBEN, 2009, p. 42). A contaminação aqui está para a ordem da relação entre o homem e os dispositivos, que podem assumir as formas mais variadas, linguísticas e não-linguísticas, e que se caracterizam pela união de elementos que podem não ter semelhanças e que causam processos de subjetivação.

A perspectiva de Agamben realiza uma análise conceitual do termo “dispositivo”, tendo em vista a utilização do termo por Foucault e a sua reeincidência em vários textos do autor. Busca-se também a possível “fonte” do termo que antes, segundo esta perspectiva de análise, foi tomado como *positivé*. A utilização do termo *positivé* pode ter sido influenciada por Jean Hypolite, que Foucault referendava como “o meu mestre”.

Após esse breve preâmbulo, voltamos à discussão central da proposta de Foucault, que apesar de não definir formalmente, esboçou algumas delimitações, em entrevista, do que viria a ser esse dispositivo que aqui se faz nosso interesse:

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos [...] (FOUCAULT *apud*, AGAMBEN, 2009, p. 28).

Ao pensarmos nas condições que se colocam para o “dispositivo” o vemos como um conjunto, mas um conjunto de *estranhos* e carregado de uma perspectiva política. Uma rede, para usarmos o termo foucaultiano, em que os discursos se contaminam. E todos esses elementos que se “unem” tornam-se dispositivos e acrescenta-se a isso a maior característica de um dispositivo: o poder.

A questão da subjetivação do sujeito é essencial para a discussão de Agamben, já que, por meio da existência desses “controles”, o indivíduo muda sua postura e sua relação com o mundo passa a ser, necessariamente, outra, é um processo de afetação do sujeito: “o

dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo” (AGAMBEN, 2009, p.46).

O dispositivo de Agamben consegue estabelecer uma relação aproximada à noção cristã. O cristianismo é utilizado para evidenciar um tipo de discurso que é envolto da noção de “controle”; discutindo regras e imposições existentes nas práticas religiosas o que nos faz remeter, necessariamente, à figura do sagrado.

A reconstrução da abordagem de Agamben, nesse sentido, nos foi propícia por considerar um encaminhamento “contradispositivo” de leitura, que consideramos, ser interessante para a própria noção de instalação: o conceito de profanação.

O conceito de profanação vai de encontro à dissolução de separações rígidas. É reduzir a fragmentos os liames, considerar o híbrido e deixar de considerar hierarquias. No sentindo político, coloca em xeque a condição entre o que é o que não é literário, o que é arte e o que não é arte. A profanação, nesse sentido, tem como pressuposição a condição de “desfazer” e “relativizar” formas postas de modo rígido.

É essa características contradispositiva da teoria de Agamben que nos interessa, essencialmente pela aproximação do conceito de profanação ao que estamos considerando aqui como instalação, e nesse sentido, estamos concebendo o conceito a partir da aproximação das artes plásticas com a literatura.

Andrea Saad Hossne no texto “Acumulação e desestabilização da forma narrativa atual”, nos dá indícios de que a questão da profanação no objeto literário pode ser uma leitura viável no contemporâneo:

a presença do *ready-made*, recurso que nada tem de novo, desde que surrealistas e dadaístas o colocaram na ordem do dia da criação artística, mas que, retomando o contexto dessa produção brasileira recente, estabelece uma espécie de “sobreproblematização” da questão das categorias estáveis, das percepções confiáveis, das divisões fixas, uma vez que é, no nível dos recursos e procedimentos, um desdobramento, um espelhamento do problema maior que parece presidir a estruturação dessas obras: *o mundo que desestabiliza a forma e olhar do leitor* (HOSSNE, 2010, p.166, grifo nosso).

A apropriação da matéria pronta, para a arte, deslocada de seu contexto “original”, evidencia a noção de *ready-made* que está diretamente relacionada às obras artísticas de

Marcel Duchamp⁶⁴. A desestabilização do olhar do leitor é contrastada, na visão da autora, pelo acúmulo: “é ela a própria [a acumulação] o princípio estruturante que formaliza essa crise da experiência e da subjetividade” (HOSSNE, 2010, p. 169).

Voltaremos a discutir a ideia de romance contemporâneo, no próximo item, no qual, analisamos um fragmento do *Livro das Impossibilidades* (2008) e o relacionamos com essa premissa da instalação que expusemos.

3.3. Testando a plasticidade do gênero

“A unidade é toda estilhaçada, fragmentada e esgarçada. Ela não é mais aquela [referindo-se ao romance burguês] certinha, compartimentada, em que as coisas funcionavam da maneira como funcionavam” (RUFFATO, 2002, p.136).

O breve passeio pelo romance que fizemos nos faz perceber que a plasticidade é a característica que melhor condiz com esse gênero, sendo um tipo de realização que pode tomar formas muito variadas, endossando, assim, o comentário de Marthe Robert: “o romance é livre, livre até o arbitrário e até o último grau da anarquia” (ROBERT, 2007, p.13).

A anarquia, nesse sentido, está relacionada à mobilidade do gênero, que não aceita molduras, que parece ter em seu processo de formação a noção de “contaminação” arraigada. O hibridismo que o gênero suporta não pode ser visto como problema, mas como característica própria de sua constituição.

No contemporâneo, a questão do romance marca presença e se coloca para a crítica como desafiadora: a partir do momento que se concebe o gênero por meio de sua mabeabilidade e de sua multiplicidade de formas, como considerar determinada produção ficcional como romance e quando não a considerar? Um dos autores que se destaca por suscitar a problematização da forma é o escritor Luiz Ruffato. Em texto publicado pela revista de literatura brasileira *Teresa*, denominado “Meu projeto literário”, o escritor Luiz Ruffato, descreve a ideia do projeto relacionada à forma romance:

Para concretizá-lo [referindo-se, aqui, à proposta do projeto maior do *Inferno Provisório*] assumo o risco de problematizar também o

⁶⁴ Em meio às produções de Marcel Duchamp temos duas, que consideramos mais representativas à nossa discussão, são os cânones: “Roda de bicicleta” (1913) e “A fonte” (1917).

conceito de romance – como acompanhar a vertigem transformadora dos últimos cinquenta anos sem colocar em xeque a própria estrutura narrativa? (RUFFATO, 2010, p.387)

A estrutura narrativa passa a ser bombardeada por elementos atípicos. Para Ana Cláudia Viegas (2006, p.219), as “narrativas literárias contemporâneas fazem uso de procedimentos e técnicas que parecem provir de gêneros não-literários e meios de comunicação audiovisuais e digitais.” Ruffato, para a pesquisadora, se utiliza de estratégias retóricas de autores que substituíram “a máquina de escrever pelo computador” (VIEGAS, 2006, p.218).

Essa arte contaminada de substratos, esse jogo com as formas ou essa espécie de “instalação literária” tem percorrido toda a obra do escritor Luiz Ruffato. A discussão sobre a noção de romance-instalação se potencializou, como já afirmamos em nosso primeiro capítulo, a partir do romance *Eles eram muitos cavalos* (2001), que remonta um verdadeiro *mosaico de formas*, mas como o próprio autor prenuncia, a noção de instalação não está presa somente a esse romance, e pode ser entendida como a tentativa de captar as impossibilidades do romance contemporâneo:

E não só em *Eles eram muitos cavalos*, mas em todos os outros livros também. No meu ponto de vista, o ‘romance’ contemporâneo tem que lidar com a categoria espaço-tempo levando em conta as apreensões da física quântica. Eu não concebo um narrador onisciente, onipresente e onipotente, acompanhando o desenrolar de uma biografia integral (RUFFATO, 2011a)⁶⁵.

E podemos perceber isso partindo para a leitura dos romances que compõem o *Inferno Provisório*. Não nos sentimos aqui coagidos a fazer uma análise individual de todos os livros da pentalogia, pois, mesmo a proposta do romance é contrária a essa noção de totalidade. A instalação, nesse sentido, nos possibilita essa liberdade. Sendo assim, partimos do fragmento para pensar o fragmentário e verificar se essa concepção de instalação cabe na elaboração do *Inferno Provisório*.

As obras, sem dúvida, nos fornecem subsídios sobre vários aspectos. Visualmente, o projeto literário de Ruffato não deixa dúvidas da figuração de um hibridismo de formas sobrepostas, tipos de letras, marcas textuais, escolhas tipográficas, o uso do negrito, do

⁶⁵ Entrevista para artigo [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <franciele_queiroz@yahoo.com.br> em 15 jul. 2011a.

itálico, a formatação em colunas e a mistura de gêneros. Partindo desses elementos formais, poderíamos começar a atribuir a esses romances, ao menos um “desejo” de se estabelecer na condição de “romance instalação”.

Mas essa pretensão que assinalamos acima não chega a caracterizar quase nada. Devemos, então, estabelecer um diálogo entre os aspectos formais apontados e o desenvolvimento da narrativa. Como denotar a impossibilidade de fixar as categorias como tempo e espaço?

O fragmento “Carta a uma jovem senhora”, do *Livro das impossibilidades* (2008), nos deixa à mercê da instabilidade total de narradores, de gêneros, do espaço representado, lançando o leitor para uma história (des)montada.

Trata-se de uma carta, ou melhor, de um rascunho, ou ainda de um diário, ou apenas de lembranças, ou pode ser entendida como um desabafo: e como não a ver como a descrição de um remorso por uma experiência não vivida? O fragmento é tudo isso ao mesmo tempo, a narração dos fatos se cruzaram, em tempos distintos, em espaços díspares. Entrecortada, assim como o pensamento. Ziguezagueando entre *flashes* em três “tempos” e entre narradores distintos que ressaltam a infelicidade de uma desilusão amorosa.

O primeiro tempo é o tempo presente. É a condição em que o personagem se encontra em São Paulo, perdido em suas lembranças, idealizando escrever uma carta ao seu amor não correspondido:

Laura... 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, resolve a madrugada de São Paulo. Paciência! Ao voltar, bateu o joelho na quina da cama, Merda! Sentou-se arrancou a folha do bloco de cartas, amassou, jogou no cesto de lixo. Pegou a caneta Bic, mordeu a tampa.

Prezada...

Prezada Senhora Laura,

Não... não é isso ainda.... (RUFFATO, 2008, p.69).

O primeiro tempo é o tempo daquele que se prepara para preencher as folhas em branco, é o presente de Aílton, trabalhador, funcionário demitido de um banco, que tenta relaxar bebendo um copo de uísque e fumando seu cigarro *Hollywood*. E a apresentação de Aílton é constantemente sobreposta ao tempo da escrita da carta. A grafia marcada em itálico parece ser um delimitador, ou melhor, o que distingue uma diferença temporal ou, ainda, a fronteira entre o tempo do personagem e o tempo da matéria escrita.

A relação da escrita de Ruffato com a noção de narrador se torna complexa. O texto nos deixa não com definições seguras, mas, sim com a impossibilidade de distinguir um narrador “preponderante”. Talvez o mais coerente, nesse sentido, não seja mesmo apontar se temos um narrador onipresente, onisciente ou narrador-personagem, mas observar que há uma tentativa de provocar a confusão dessas categorias.

O tempo que nomearemos como segundo é o mais próximo ao presente da narrativa, é a construção do manuscrito. A escritura da carta por Aílton já está misturada a própria apresentação desse tempo presente, como podemos observar pela citação anterior, em que já há presença do vocativo, “*Prezada Laura*”, misturado ao próprio tempo presente. E, logo após, o leitor é lançado de forma “abrupta” para a carta: “Quando você receber essa carta, provavelmente não vai se lembrar de mim, afinal lá se vão” (RUFFATO, 2008, p.70). Da mesma forma que o leitor é apresentado ao começo da redação da carta, ele também é imediatamente afastado, sem que ao menos saiba a conclusão da frase, trazendo a dúvida exposta: “lá se vão” quantos anos?

A lacuna proposital faz com que o leitor se envolva e que a história, por meio das falhas, estabeleça uma espécie de pacto, mesmo com os cortes e *flashbacks*. Passar pela experiência é algo, que relacionamos à noção de instalação. E o leitor é, nessa narrativa, arremessado a essas experiências sem aviso. Também de maneira direta, o leitor é lançado para o que nomeamos de terceiro “tempo”, o espaço agora é outro, Cataguases é o pano de fundo da narração:

No selim da bicicleta, Aílton aguardava apreensivo o momento em que Laura cruzaria a Praça Santa Rita, vinda do Colégio Cataguases. Suas mãos suavam, apertando o guidão. Olhos caçadores, fixos na Rua dos Estudantes. Para matar o tempo, contava. Até cem. Até duzentos. Até... Lá vem ela! Pedalou com força contornou a Igreja Matriz, quase a atropelou na descida da Ponte Velha.

– Aílton! Que susto!

– Laura! Desculpa... Não tinha e visto...

– Tudo bem... Você sumiu, heim!

– É... o Tiro-de-Guerra...

Apeou

– Sabia que estou indo embora?

– Embora?

– É... Pro Rio. Vou procurar emprego lá...

– Puxa! Então quer dizer que você também vai embora?

“*Também*” vou embora. “*Também*”...

– E... quando você decidiu isso?

– Uai, Laura, mais dia menos dia a gente tem que tomar rumo... Não dá para ficar aqui a vida inteira... No Rio pelo menos a gente tem mais... possibilidade... assim ... de crescer.... (RUFFATO, 2008, p.70-71).

Esse é o “passado” da narração, mas ao mesmo tempo não podemos, pelo texto, afirmar essa pressuposição, pois o passado é narrado no presente. E nesse sentido, a tentativa de nomeação de três tempos não se sustenta. Serve-nos, como leitores, para uma tentativa frustrante de “organizar” as épocas e contextos nos quais estamos imersos, mas a questão realmente não está em organizar, mas passar por esses contextos, ali, do lado de Aílton; no momento em que o embaralhamento é a condição da própria escrita.

A caracterização de Ruffato com relação aos personagens requer, assim, maior atenção, os tempos se embaralham e, então, as características de cada época devem ser preservadas:

Porque, como a série vai de 1950 até 2000, sei, para cada um dos seus volumes, o espírito que estava por trás daquele momento. Inclusive, uso demais a internet. Por exemplo, tenho um cuidado histórico: se o personagem está fumando um *Hollywood*, pode ter certeza absoluta de que, naquele momento, existia o *Hollywood*. Você pode pesquisar (RUFFATO)⁶⁶.

O trabalho de pesquisa se mostra como saída para a configuração verossímil de três mundos e de três tempos que são representados em simultaneidade. A noção de fragmentação que está intrínseca à composição do personagem é posta por Candido, a partir da contraposição entre vida e romance:

ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz [o romance] do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, num estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (CANDIDO, 1972, p.58)

Talvez o nível de fragmentação seja o elemento que nos solicita discussão, a partir da citação de Candido. O personagem de romance, em sua essência, inspira uma natureza pautada na fragmentação, e, no caso de Ruffato, a “lógica da personagem” parece

⁶⁶ Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/luiz-ruffato/>>. Acessado em: 13 jan. 2012.

extrapolar o fragmentário. O que apostamos com relação à personagem ruffatiana é que ela é constituída por meio da “decomposição”, almejando uma espécie de composição pelas ruínas. A ideia de “ruínas”, juntamente com os elementos da realidade pesquisados pelo escritor Luiz Ruffato – o detalhe do cigarro *Hollywood*, por exemplo – dialogam com a pressuposição de “restos de real” de Florencia Garramuño. A volatilidade dos personagens e também eles próprios, a nosso ver, compõem essa configuração de restos do real.

A narrativa “Carta a uma Jovem senhora” tem o propósito de caracterizar, sim, o personagem, mas não por meio de uma ideia de fragmentação, de “formar” a pessoa ficcional. A nosso ver, a história deixa apenas rastros, dispersos e incoerentes temporal e espacialmente, que de algum modo dão subsídios para o leitor construir a partir das “ruínas” de informações dos personagens uma ideia da pessoa ficcional.

Para Ildo Carbonera, que analisa, entre outros, os três primeiros romances do *Inferno Provisório*, tendo como objetivo observar o trânsito entre Itália e Brasil ou entre comunidades interioranas e cidade grande, é possível afirmar que: “A complexidade, o suspense, as confusões e a ilogicidade [referindo-se à obra *Mamma, son tanto Felice*] podem apresentar possíveis esclarecimentos a algumas páginas adiante” (CARBONERA, 2008, p.156).

E é exatamente nessa fissura entre deixar pistas e “esclarecer” posteriormente que se impõe o posicionamento do escritor, que nos faz conhecer a história de Aílton e Laura por “distintos olhares”, embora sejam olhares de um mesmo sujeito. O que muda? O posicionamento discursivo, a época, a relação, os fatos e tudo o que compõe esses *flashes* narrativos.

Temos a volta brusca da “tal” carta com o tempo preciso em que Laura e Aílton não se veem, há dezesseis anos perderam contato. Uma espécie de quebra-cabeça passa a ser construído. Entre três tempos, ou melhor, na confluência de três tempos presentes, é que descobrimos o amor de Aílton, a devoção pela amada, o pedido de namoro rejeitado e a desilusão:

Aílton negociou seu álbum de figurinhas da Copa de 70, completo, dois canos de chumbo e um canário belga, com gaiola e tudo, para comprar um elepê do Toquinho & Vinícius. Quase não se continha em sua ansiedade quando disse para o balconista, ‘É para presente’. Saiu correndo em direção à casa da Laura. Ela estava sentada na janela, lendo um livro qualquer. Ele, suando febreiro, o sol cozinhando seus pés dentro do quichute, estendeu a mão. ‘Oi, Laura, trouxe para você’. Ela marcou a página, pulou para a rua, tomou o embrulho, rasgou o papel,

‘Ah, Aílton, não precisava...’, empurrou a porta, abriu o móvel da eletrola, colocou o disco no prato, ‘Venha se perder neste turbilhão/ Não se esqueça de fazer/ Tudo o que pedir seu coração’. ‘Laura, eu... eu queria... assim... saber... se você não queria... namorar comigo... Eu converso com a dona Rosinha... com seu Saulo... Namoro firme... ‘Ela sorriu, encabulada. ‘Aíto... eu... eu gosto de você... você sabe disso... Mas o Jacinto... A gente...’ ‘Vocês... estão namorando?’ ‘Você não vai ficar triste, não é mesmo?’ ‘Claro... que não...’ Tomou fôlego. ‘Olha, Laura, se... se o disco tiver algum problema... arranhado... coisa assim... você pode trocar... lá na Real...’ ‘Aíto! Ô Aíto!’ Mas ele já tomara sombra na esquina (RUFFATO, 2008, p.79).

A simplicidade de Aílton nos inspira complacência com a visão do personagem. Passamos a compactuar com o sofrimento, nos envolvemos com a dor, beiramos a experiência de raiva com aquele que atrapalhou a história de amor. A narrativa é baseada, então, nessa troca de “contextos” e o decorrer da história é composto pela dor de um homem que se apaixonou, no entanto, ela já havia se apaixonado por outra pessoa. Jacinto nos é apresentado, na narrativa, pelo olhar de Aílton:

O Gersinho parece gente boa...

– Já te falei da Laura? O Jacinto, aquele filho-da-puta, é que se deu bem... O Jacinto! A Laura, ela achava ele do caralho... Mulher é bicho besta...

Por quê que não peguei o telefone dele?!

– Filhos da puta, os dois! Ela, tão metida... “Ai, que o Jacinto isso... Que o Jacinto aquilo...” Desgraçado! Sabe que ainda lembro dela direitinho? Da casa onde ela morava... dos nossos papos... Casou... Tem dois filhos (RUFFATO, 2008, p.74).

O personagem Jacinto passa a ter um papel fundamental na narrativa, já que é considerado, juntamente com Laura, “os responsáveis pela desgraceira que é a minha vida” (RUFFATO, 2008, p.78). Aílton passa da paixão infantil ao ódio acumulado. A obsessão por Laura não o deixa viver o presente, não o deixa ser feliz após sua mudança para o Rio de Janeiro.

É como se estivéssemos assistindo a um filme, a cena corta, a cena recomeça, voltamos ao passado, estamos em um passado próximo, descrevemos o presente. Talvez a noção de montagem posta por Robert Humphrey (1976), que reflete sobre a questão do fluxo de consciência, nos seja útil:

Um artifício básico no cinema é o da montagem. Entre os artifícios secundários temos controles como os de “multiple view” (vista múltipla), “show-ups” (vista de perto), “panorama” e “flashes backs” (vista para trás, recordação). No sentido cinematográfico, “montagem” refere-se a uma

classe de artifícios usados para mostrar uma interligação ou associação de idéias, tais como uma rápida sucessão de imagens ou a sobreposição de imagem sobre imagem ou o contorno de uma imagem focal para outras a ela relacionadas. É, na sua essência, um método para mostrar pontos de vista compostos ou diversos sobre um mesmo assunto - em suma, para mostrar multiplicidade. As técnicas secundárias são métodos para conseguir o efeito da montagem; artifícios para superar a limitação bidimensional da tela (HUMPHREY, 1976, p. 44).

O discurso de Humphrey gira em torno do fluxo de consciência, que pode ser um dos elementos cerceados pela leitura na “Carta” de Luiz Ruffato. Apesar de não termos indicações densas da interioridade do personagem, temos os indícios da exposição de pensamento do personagem, esse fluxo pode ser evidenciado a partir da escolha de como nomear a destinatária “*Laura, Não, não, muito... íntimo... [...] Laura [...] Prezada... [...] Prezada Laura, Não... não é isso ainda... [...] (RUFFATO, 2008, p. 69).*

A vingança de Aílton é a própria carta, é o desejo de contar as descobertas feitas sobre o Jacinto: “Afinal, você deve saber, eu só saí de Cataguases para provar para você que eu era tão capaz quanto ele de ser alguém na vida. Bobagem, hoje eu sei, mas não pensava assim naquela época” (RUFFATO, p.80, 2008).

O espaço da carta parece ser uma espécie de purgatório de sentimentos ruins de Aílton, raiva, ódio e revolta. Jacinto deixou Cataguases de repente com a justificativa de ingresso na “Marinha Mercante”. E a então namorada, fascinada, dizia: ““Ele vai viajar o mundo inteiro... O mundo inteiro, já imaginou?”” (RUFFATO, 2008, p.81) E, desde então, ficava pavorosa com as cartas que chegavam de todo mundo

Mandou uma carta enorme para Laura, com cinco folhas de papel-almaço, postada, sabe onde?, na Itália! A Laura comprou uma caixinha de madeira, forrou com veludo grená, pintou com tinta cor-de-rosa, pôs chaves, só para guardar de lembrança. Veio outra da Grécia! Deve ter cruzado o Canal de Suez! (RUFFATO, 2008, p.81)

As histórias do passado, da adolescência, do amor não correspondido incomodavam Aílton, que buscou saber de todos os amigos, próximos, da época em que morava em Cataguases.

Aílton, depois da demissão do banco em que trabalhava, teve como meta, encontrar as pessoas que compuseram seu passado. Não conseguia deixar o seu passado adormecido e, na carta à Laura, deu notícias de todos: Isaías, Ricardo, Vilma, Virgínia, Pistolinha,

Saulinho, e reservou momento especial para falar de Jacinto, afinal ele foi extremamente importante para a história de ambos.

Narrou, inclusive, todo o processo, até do desejoso reencontro:

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? Encontrei ele, Laura, depois desses anos todos. E, para você não pensar que estou mentindo, mando o endereço: Rua General Carneiro, 112, na zona do porto. (RUFFATO, 2008, p. 82, grifo do autor)

Aílton o encontrou e descobriu que tudo que Laura dizia saber de Jacinto, não só para ele, mas para a cidade de Cataguases, não passavam de mentiras, ou “molecagem”, como Jacinto optou por chamar:

- Esse negócio de Marinha... viagens...
- Inventei... Para impressionar a Laura... vocês.... Queria parecer importante.... Não medi as consequências... Para dizer a verdade, Aílton, nunca nem pus os pés num navio...
- Como nunca pôs os pés num navio...
- Nunca...
- Mas? E... as cartas?
- Cartas?
- É, as cartas que você mandou da Itália, da Grécia...
- Cartas?
- Jacinto vasculhou a memória, Cartas... cartas...
- Ah!, as cartas?! Elas chegaram?!
- Claro que chegaram! Foi um pandemônio! A Laura exibia para todo mundo... Acho que Cataguases inteira comentou...
- Chegaram... que coisa... Eu... Eu escrevi cinco cartas, entreguei para um sujeito que conheci aqui no porto, um marinheiro... Pedi para ele postar onde passasse... Uma brincadeira... Nunca ia imaginar... uma molecagem...
- Molecagem... (RUFFATO, 2008, p.86)

O grande interesse de Jacinto era se aparentar “bem” perante o grupo de amigos, e também se mostrar em condição privilegiada para a namorada, mas a mentira tomou proporções, Jacinto agiu sem se importar com as consequências desses atos na vida daqueles que ficaram em Cataguases. Podemos e até conseguimos dar certa ordem para a narrativa, mas não se trata da organização da primeira leitura, imposta pela estrutura da narrativa. As experiências vão surgindo uma a uma e de modo acumulado.

As narrativas vão se cruzando e formando um panorama que, no final, remonta uma única história. O reencontro com Jacinto acaba de forma violenta, visto que, a raiva de Aílton é transferida integralmente para aquele que mentiu, desfez algo que poderia ter acontecido. E nesse caso, o “poderia” parece ter se tornado obsessão, algo que “deveria” ter acontecido, mas que foi atrapalhado pelo destino, neste caso, por Jacinto. Ao saber das mentiras de Jacinto, a ação é rápida e certa: “Então, Aílton inspirou sofregamente, cerrou o punho da mão direita e, com toda a sua força desfechou um murro no rosto de Jacinto” (RUFFATO, 2008, p.86).

A linearidade é inexistente. Cabe ao leitor passar por aqueles tempos, espaços, personagens e narradores e decidir sua perspectiva de leitura. Típico do fragmentário, são restos, é como reconstruir uma louça quebrada. Não há regra nos cacos, a colagem parte do seu ponto de observação e de uma boa dose de arbitrariedade.

A narrativa termina com um tom de libertação. Libertação do passado, uma espécie de expurgo de sentimentos amontilhados:

Arrancou as páginas manuscritas do bloco de cartas, leu-as, amassou-as, jogou-as no cesto de lixo. Escancarou a janela, tirou do bolso a folha onde Mirtes rabiscara o endereço e o número do telefone da Laura, picou-a, esparramou os pedacinhos pela avenida Brasil (RUFFATO, 2008, p.87).

Tudo que fora escrito vai parar no lixo e o que Aílton havia conseguido com uma prima de Laura, contatos recentes, não fazem mais sentido. São arremessados pela janela, assim como seu passado. Todas aquelas histórias, parecem, naquele momento, não fazer mais sentido. A escrita foi o encontro marcado com o passado e a dissolução de um presente, nada garante que será feliz, mas ao menos será diferente.

A noção de fragmentação não é nova, por isso, revolve-se a constante comparação de Luiz Ruffato a uma estética modernista, discussão que pode ser observada no texto “Da página à tela - ou vice-versa”:

Impossível não ver no texto de Ruffato ecos oswaldianos. Os fragmentos também numerados e intitulados de *Memórias sentimentais* de João Miramar, nos quais se misturam vários gêneros textuais e se ressalta a materialidade gráfica, estão virtualmente presentes em seu hipertexto, podendo ser atualizados pelo leitor. Parece, no entanto, que os cortes cinematográficos e a escrita telegráfica de Oswald de Andrade se aceleraram ainda mais, desfazendo-se até mesmo a tênue trajetória da personagem que perpassa aquelas memórias descontínuas. A montagem

cinematográfica cede lugar ao *zapping*, imagens que surgem e desaparecem como se pelo comando de um controle remoto (VIEGAS, 2004, p.44).

Não colocaremos aqui a possibilidade de ver o escritor Luiz Ruffato como modernista, haja vista, a complexidade da discussão e a distância de nossos interesses, mas é válido demarcar que não estamos observando a noção de fragmentação como algo “inédito” e exclusivo da literatura contemporânea – assinalando que é possível a verificação de apropriação de técnicas já utilizadas. E, que tomam forma ‘nova’, talvez, com a luz sobre a perspectiva de “instalação” literária. A relação com a estética modernista faz com que tenhamos a possibilidade de retomar as discussões postas por Schøllhammer, para quem o retorno do realismo passa por uma retomada das experiências de vanguarda do início do século XX – dentre elas, a fragmentação:

é possível analisar a literatura e arte contemporâneas como expressão de uma estratégia alternativa de representação, em que a tendência experimental alternativa de modernista de *criar formas heterogêneas e híbridas entre os diversos regimes expressivos* – literatura, arte, fotografia, cinema etc. – visa a ressaltar uma concretude afetiva do signo até o limite de sua representabilidade (SCHØLLHAMMER, 2003, p. 78, grifo nosso).

A representabilidade do real, nas obras de Ruffato, está na possibilidade de representação pelo viés da fragmentação. Os estilhaços da própria linguagem são a concretização performática da realidade e, nesse sentido, a “instalação literária” potencializa um possível diálogo com a representação da realidade.

A escolha do fragmento se deu por consideramos a questão da instalação como: “[...] o sentido de tempo, no caso da fruição estética da Instalação é o não-tempo, onde esta fruição se dá de forma imediata ao apreciar a obra *in loco*, mas permanece em sua fruição plena como recordação” (SILVA; PECCININI)⁶⁷. Buscando uma aproximação com a questão da instalação, podemos considerar a questão do “tempo” da narrativa, haja vista a tentativa de manter todos esses tempos no presente, sem estabelecer limites e transformando-os em um só, poderíamos considerar o tempo da narrativa como um “não tempo”.

⁶⁷Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/instalacao.html>>. Acessado em: 13 ago. de 2011.

A narrativa, nesse sentido, é ousada, se coloca de modo a testar os limites – se é que eles existam – do gênero em questão. A decomposição de elementos rotineiramente “confiáveis” deixa a narratologia em ameaça. Será mesmo que se pode entender uma obra ficcional, nesses termos, como romance? O que garante essa legitimidade e, ao mesmo tempo, por que não romance? Já que nos debruçamos sobre o tema e observamos o gênero como plástico, mutável, adaptável a múltiplas formas e extremamente contaminado.

O questionamento da forma está na própria concretização do romance. Para o escritor:

O *Inferno Provisório* é um romance provisório, os romances são provisórios. É como se pudesse o tempo todo estar somando e subtraindo. Se você quiser ler aquilo como unidades autônomas, você pode ler. Se você quiser ler como uma continuidade, você também pode ler. Eu tento, atrás das histórias, questionar a forma. Para mim, essa questão é fundamental (RUFFATO, p.136, 2002).

O posicionamento sobre o romance e a discussão que conseguimos desenvolver a partir da produção ficcional nos faz justificar o título do nosso capítulo, “Gênero romance: até quando um romance é romance?”. Não chegamos aqui a conclusões sobre ser ou não ser romance, aliás, chegamos à conclusão de que a indagação seria o caminho mais propício: por que não romance?

CONCLUSÃO

“Cremos que, chegados ao fim, perdurem dúvidas e temas obscuros, lacunas e conceitos falhos. Mas não é assim também a vida?”
(RUFFATO, 2004, p. 14)

Por meio de um recorte de entrevistas e posições críticas acerca da produção literária do escritor mineiro Luiz Ruffato, foi possível identificar três perspectivas que se destacam com relação à imagem do escritor na cena literária contemporânea. Perspectivas que podem parecer distantes, uma das outras, mas que compõem uma espécie de quebra-cabeça em que as peças se “colam” na construção de sua imagem e no lançar de olhares para as obras.

Observamos que as declarações de Ruffato tentam se distanciar do mito de escritor “inspirado” e, em processo inverso, buscam se aproximar da lógica do mercado, do trabalho regado, com horário e que espera o retorno financeiro para o sustento. Encarar o trabalho literário como uma atividade entre tantas outras abre espaço para a discussão da profissionalização do escritor. A incidência direta ou indireta dos depoimentos do escritor expõe a questão e nos faz considerá-la como uma marca de autoidentificação do escritor como profissional.

Outra perspectiva analisada foi a de escritor realista. A condição “realista” só pode ser entendida se nos distanciarmos de uma literatura que preza por uma mimetização direta da realidade. Apesar da utilização de elementos referenciais, a questão do realismo no *Inferno Provisório* parte da experimentação da linguagem que, de tão real parece perfurar a representação.

Nesse sentido, a designação de performance da linguagem nos pareceu o caminho mais propício de leitura para melhor evidenciarmos a relação de Ruffato com a escrita realista. A narrativa complexa tem um modo peculiar de representar o proletariado e busca se posicionar contra um possível rebaixamento da linguagem:

Eu me assusto muito quando vejo um rebaixamento de linguagem com o sentido de tornar isso popular. Eu acho isso fascista, porque a língua é poder. E à medida que você acha que, baixando o seu registro, você está

chegando a mais gente, na verdade você está desrespeitando todo mundo (RUFFATO, 2010)⁶⁸.

A forma “romance” dialoga com essa pressuposição de ir contra o rebaixamento da linguagem. Ruffato parte da verificação de que os tempos mudaram e as formas narrativas também precisam acompanhar essas mudanças. A pressuposição de romance-instalação posta por Luiz Ruffato parece ser mais uma experimentação propícia pela própria característica híbrida do romance e, assim, o escritor tenta superar a mera noção de representação como retrato da realidade.

⁶⁸ Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4427>>. Acessado em: 10 jun. de 2011

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Capecó, SC: Argos, 2009.
- ANGELO, Ivan. Um senhor contista. Disponível em: <http://lfilipe.tripod.com/rufato.htm>. Acessado em: 23 nov. de 2011.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Trad. Antônio Pinto Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- ARMSTRONG, Nancy. A moral burguesa e o paradoxo do individualismo. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Botmann. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.
- AUERBACH, Eric. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- AZEVEDO, Luciene. **Estratégias para enfrentar o presente:** a performance, o segredo e a memória (literatura contemporânea no Brasil e na Argentina - dos anos 90 aos dias de hoje). 2004. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- _____. Blogs: a escrita de si na rede dos textos. **Matraga**, Rio de Janeiro, ano 14, n. 21, p. 44-55, jul./dez. 2007.
- BAHBHA, Homi K. Locais da Cultura. In: _____. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. **Questões de Literatura e de Estética** (A Teoria do Romance). 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, p. 397-427, 1998.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BASTOS, Dau. **Luiz Costa Lima:** uma obra em questão. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- BEARDSLEY M. C.; WIMSATT, W. A falácia Intencional. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura e suas fontes**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.
- BENDER, Mires Batista. Fã-clube oficial do Luiz Ruffato. Disponível em: <http://benderbeer.com.br/miresblog/>. Acessado em: 19 set. 2011.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, p. 197-221, 1994.
- BOSI, Alfredo. **Historia Concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975.
- BOHNS, Neiva. Helio Oiticica. In: FIDELIS, Gaudêncio; et al. **Da escultura à Instalação**. Paulo Sérgio Duarte (Org). Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. O direito à literatura e outros ensaios. In: **Vários Escritos**. 3. ed. Revista e ampliada, São Paulo, Duas Cidades, 1995.

_____; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: história e antologia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

_____; et al. **A personagem de ficção**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CARBONERA, Ildo. **Trajetórias da narrativa Ítalo-Brasileira: Dove é la cuccagna?**. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

CASTRO, Márcia Carrano. **A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato**. 2010. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas - Literatura Brasileira). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. In: **Diálogos Latinoamericanos**, nº3. Aarhus, p. 114-130, 2001.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUQUE-ESTRADA, Elisabeth Muylaert. Im/possibilidades da Autobiografia. In: _____. **Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: NAU/ Ed. PUC-Rio, 2009.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Enciclopédia Online Itaú Cultural - Verbete Instalação. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3648>. Acessado em: 15 de jan. 2012.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264-298, 2001.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

FOSTER, Hal. O retorno do real. Rio de Janeiro: **Revista Concinnitas**, 2005. p. 162-186. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/foster.htm>>. Acessado em: 03 jun. de 2011.

_____. Um real que pode tanto perfurar a representação quanto estilhaçar a simulação – Entrevista com Hal Foster. **Margens/ margenes – Revista de Cultura**, Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador e Roma, n. 6/7, p. 11-13, jan./dez. 2005.

GALERA, Daniel. 'Não sei como estaria hoje sem a internet', diz escritor Daniel Galera. Disponível em: <<http://culturanaeradigital.wordpress.com/tag/daniel-galera/>> Acessado em: 15 mai. 2012.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GARAMUÑO, Florencia. Os restos do real – literatura e experiência. In: OLINTO H. K. ; K. E. SCHØLLHAMMER(Org.). **Literatura e realidade(s)**/. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. In:_____. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.85-103.

GOODY, Jack. Da Oralidade à escrita. Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco (Org.). **O Romance. A Cultura do Romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva e o espaço. In: **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultura**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOMI, Bahbah k. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

HOSSNE, Andrea Saad. Acumulação e desestabilização da forma na narrativa brasileira atual. **Teresa: revista de Literatura Brasileira, FFLCH-USP**, São Paulo: Editora 34, nº10/11, p.162-169, 2010.

HUMPHREY, Robert. As técnicas. In:_____. **O Fluxo da Consciência**. Trad. De Gert Meyer. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.

ISER, Wolfgang. O fictício e o Imaginário. In: ROCHA, João César de Castro (Org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Trad. Bluma Waddington Vilar; João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro. EdUERJ, 1999. p.63-78.

JAGUARIBE, Beatriz. Realismo sujo e experiência autobiográfica. In: FATORELLI, Antônio; BRUNO, Fernanda (Org.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética da cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o Conceito da Instalação. **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, v. 14, p. 551-569, set. 1996.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor na virada etnográfica**: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. A imagem do autor na mídia. In: _____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEVY, Tatiana Salem. Entre a realidade e a ficção. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/2624386/entre-realidade-e-ficcao>>. Acessado em: 21 abr. 2012

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e a reflexão contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o Romantismo**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

OITICICA, Hélio. Situação da Vanguarda no Brasil (Propostas 66). In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

OITICICA FILHO, César. Delírio concreto. In: _____. **Hélio Oiticica: museu é o mundo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

OLIVEIRA, Nelson de. Zero zero: Vidas líquidas. In: _____. **Geração zero zero**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

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 de Eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato. São Paulo: Editora Horizonte, 2007.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.

PESSOA, Fernando. **Fernando Pessoa poemas selecionados**: Fernando Pessoa ele mesmo e heterônimos. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2009.

PLATÃO. "Livro X". In: _____. **A República**. 8. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p.451-457.

PRATA, Mário. **Carta ao FHC**. Disponível em: <<http://www.marioprataonline.com.br/>>. Acessado em: 15 jul. de 2011.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens e origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. p.75-97.

RUFFATO, Luiz. **Mamma, son tanto Felice**. v. I. Rio de Janeiro: Record, 2005. (Coleção Inferno Provisório).

_____. **O mundo Inimigo**. v. II. Rio de Janeiro: Record, 2005. (Coleção Inferno Provisório).

_____. **Vista parcial da noite**. v. III. Rio de Janeiro: Record, 2006. (Coleção Inferno Provisório).

_____. **O livro das Impossibilidades**. v. IV. Rio de Janeiro: Record, 2008. (Coleção Inferno Provisório).

_____. **Domingos sem Deus**. v. V. Rio de Janeiro: Record, 2011. (Coleção Inferno Provisório).

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

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

- _____. **(os sobreviventes)**. São Paulo: Boitempo, 2000.
- _____. **De mim já nem se lembra**. São Paulo: Editora Moderna, 2007.
- _____. **Estive em Lisboa e lembrei de você**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. Da impossibilidade de narrar. In: ASSISES INTERNATIONALES DU ROMAN, 4, 2010, Lyon. Anais, França, 24-30 maio de 2010. Disponível em: <www.conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2010/05/da-impossibilidade-de-narrar.pdf>. Acessado em: 16 jul. 2011.
- _____. A radicalização antropofágica de Luiz Ruffato. **Mil folhas**: Jornal literatura. Disponível em: <<http://www.claudianina.com.br/entrevistas/ent13.html>>. Acessado em: 17 jul. 2011.
- _____. A radicalidade antropofágica de Luiz Ruffato. Disponível em: <http://www.claudianina.com.br/eemc_proposta_cnpq.html>. Acessado em: 15 out. 2010.
- _____. Eu não sabia que Cataguases era uma cidade importante. In: MIRANDA, Wander M.; SOUZA, Eneida M. de (Org.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011d. p. 58-63.
- _____. A poética do romance de Forster (prefácio). In: FOSTER, Edward Morgan; STALLYBRASS, Oliver (Org.). **Aspectos do romance**. Organização; Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. Até aqui tudo bem! (como e por que sou romancista – versão século 21). In: MORGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. **Espécies de espaço**: territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. Meu projeto literário. In: **Teresa**: revista de Literatura Brasileira, FFLCH-USP, São Paulo: Editora 34, nº10/11, p.387, 2010.
- _____. Uma escrita para sobreviventes. Entrevista concedida a Analice Martins, Giovanna Dealtry e Tatiana Levy. In: **Palavra**: revista do Departamento de Letras da PUC-Rio. Rio de Janeiro, n.9, 2002, p.135-144.
- _____. Entrevista: Luiz Ruffato. Disponível em: <<http://www.interrogacao.org/2010/05/entrevista-luiz-ruffato/>>. Acessado em: 10 mai. de 2011.
- _____. **Entrevista para artigo** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <franciele_queiroz@yahoo.com.br> em 15 jul. 2011a.
- _____. Os colonistas d'O BULE entrevistam Luiz Ruffato. Disponível em: <<http://www.o-bule.com/2011/07/os-colonistas-do-bule-entrevistam-luiz.html>>. Acessado em: 17 de ago. 2011b.
- _____. Entrevista a Luiz Ruffato. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=706>>. Acessado em: 24 fev. de 2011.
- _____. Luiz Ruffato. Disponível em: <<http://www.acesa.com/nossagente/arquivo/artistas/2005/04/11-ruffato/>> Acessado em: 26 mai. 2011.
- _____. Meu compromisso é com a história que quer ser contada. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/component/content/article/8->

entrevista/29-meu-compromisso-e-com-a-historia-que-quer-ser-contada.html>. Acessado em: 23 abr. de 2012.

_____. Ficção de Luiz Ruffato permanece fiel à classe operária. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/12/09/ficcao-de-luiz-ruffato-permanece-fiel-a-classe-operaria/>>. Acessado em: 23 de dez. de 2011c.

_____. Literatura com um projeto – Entrevista com Heloísa Buarque de Holanda. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literatura-com-um-projeto-entrevista-com-heloisa-buarque-de-holanda/>>. Acessado em: 04 nov. 2011.

_____. Sem título. Disponível em: <<http://prof.reporter.sites.uol.com.br/rufaentrevista.html>>. Acessado em: 16 jul. 2011. Entrevista concedida a Luiz Maklounf e Valdir Sanches.

_____. Luiz Ruffato. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/luiz-ruffato/>>. Acessado em: 13 jan. 2012.

_____. Folha reúne quatro autores para debater a ficção feita no país. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35365.shtml>> Acessado em: 24 jan. de 2011.

_____. Ruffato encerra o seu ciclo do proletariado. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/teste/2-bastidores/504-ruffato-encerra-o-seu-ciclo-do-proletariado.html>>. Acessado em: 18 de abr. 2012.

_____. Obra que se desdobra. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/impresao.cfm?materia=1804>> Acessado em: 24 de jan. 2012.

_____. O que é inferno Provisório. Disponível em: <http://www.cesjf.br/cesjf/revistas/verbo_de_minas/edicoes/2006/09_o_que_e_inferno_pr_ovisorio.pdf>. Acessado em: 26 dez. de 2010.

_____. Infernos provisórios de Luiz Ruffato. Disponível em: <http://www.mundonews.com.br/view_news.php?id=24966>. Acessado em: 24 jul. de 2011.

_____. Entrevista: Luiz Ruffato Disponível em: <<http://ardotempo.blogs.sapo.pt/78832.html>>. Acessado em: 23 jan. de 2011.

_____. A igreja do livro do transformador. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI206842-15230,00-A+IGREJA+DO+LIVRO+TRANSFORMADOR.html>>. Acessado em 23 jan. 2012.

_____. Amores Expressos: Blog do Luiz Ruffato. Disponível em: <<http://blogdoluiruffato.blogspot.com/>>. Acessado em: 15 jul. 2011

_____. Luiz Ruffato: operário da palavra. Disponível em: <<http://portalliteral.com.br/artigos/luiz-ruffato-operario-da-palavra>>. Acessado em: 16 jul. 2011. Entrevista concedida a Ramon Mello.

_____. Luiz Ruffato aposta em personagens da vida real em seus livros. Disponível em: <<http://www.blogdolago.com/luiz-ruffato-aposta-em-personagens-da-vida-real-em-seus-livros>>. Acessado em: 20 de mai. 2012.

_____. Entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão para o Balacobaco. Disponível em: <<http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/luizruffato.shtml>>. Acessado em: 03 jun. 2011.

_____. Luiz Ruffato diz a que veio. Disponível em: <http://escritablog.blogspot.com.br/2011/01/entrevista_29.html>. Acessado em 03 jun. de 2011.

_____. Luiz Ruffato e o artifício da palavra. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4427>>. Acessado em: 10 jun. de 2011

SANT'ANNA, Sérgio. Cartas na mão ou no micro – por Sérgio Sant'Anna. Disponível em: <<http://blogdoims.uol.com.br/ims/cartas-na-mao-ou-no-micro-por-sergio-sant%E2%80%99anna/>>. Acessado em: 16 jul. 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. O realismo de novo. In: _____. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009.

_____. À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem de hoje. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). **Literatura e Cultura**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003. p. 76-90.

_____. 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. São Paulo: Editora Horizonte, 2007. p. 68-76.

SCHWARZ, Roberto. Machado de Assis: um debate (conversa com Roberto Schwarz). **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 29, p. 75, 1991.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. **O Percevejo**: periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/ UNIRIO. Rio de Janeiro, n. 12, p. 25-50, 2003.

SILVA, Luciana; PECCININI, Daisy. **Instalação**. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/instalacao.html>>. Acessado em: 13 ago. de 2011.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Prefácio. In: BARBIERI, Therezinha. **Ficção impura**: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. **Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 18.

TELLES, Gilberto M. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

TORRES, Antônio. 'É tudo tão real que nem parece literatura'. Disponível em: <http://medei.sites.uol.com.br/penazul/ruf_resen_torres.htm>. Acessado em: 03 fev. de 2011.

VIEGAS, Ana Cláudia. Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea. In: CHIARA; ROCHA (Org.). **Literatura brasileira em foco: o eu e suas figurações**. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008. p. 137-149.

_____. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (Org.). **Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 13-26.

_____. A ficção brasileira contemporânea e as redes hipertextuais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro: ABRALIC, n. 9, p. 213-227, 2006.

_____. Da página à tela, ou vice-versa. **ALCEU**, Rio de Janeiro: PUC Rio, n. 8, p. 39-50. 2004. Disponível em < http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n8_Viegas.pdf>. Acessado em: 4 mai. de 2011.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZILBERMAN, Regina. Desafios da literatura brasileira na primeira década do séc. XXI. **Nonada Letras em Revista**. Porto Alegre, ano 13, n. 15, p. 183-200, 2010.

4. ANEXO

RUFFATO, Luiz. **Entrevista para artigo** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <franciele_queiroz@yahoo.com.br> em 15 jul. 2011a.

Entrevista

1- Fronteiras porosas: o real e o ficcional

1) Em entrevistas você toma de empréstimo uma concepção das artes, a de “instalação”, e coloca sua obra, *Eles eram muitos cavalos*, ao mais alto nível de experimentação tal como uma “instalação literária”. Em que medida sua obra, em geral, é permeada por essa noção? A propósito, gera-se uma sensação de “real” por meio desse recurso?

Eu penso que quando uso o termo “instalação literária” estou, na verdade, tentando chamar a atenção para a forma do livro, mais que o conteúdo. Ou seja, queria lançar luzes para além da obviedade de que se trata de um livro “sobre” São Paulo. Porque a realidade é inapreensível. O que faço é flagrar momentos específicos de vidas específicas. E não só em *Eles eram muitos cavalos*, mas em todos os outros livros também. No meu ponto de vista, o ‘romance’ contemporâneo tem que lidar com a categoria espaço-tempo levando em conta as apreensões da física quântica. Eu não concebo um narrador onisciente, onipresente e onipotente, acompanhando o desenrolar de uma biografia integral. Ao autor resta apenas trabalhar com o material fragmentado de ruínas.

2) O teórico Barthes concebe o “real” como um código de representação. Se você considerar esse pressuposto condizente, poderia dizer como esse código de representação opera o “real”?

Como disse, acho o real inapreensível. O que faz o autor é criar narradores que tentam organizar minimamente as ruínas do real. A arte é artifício e o desafio é exatamente esse: tornar verossímil, por meio da verdade do artista, o que é uma construção artificial.

3) Em alguns estudos recentes você é considerado pela crítica como um autor realista, você assim se considera?

Sim, se adotarmos como conceito de realismo a descrição de uma dada realidade construída com personagens que, mal ou bem, têm uma biografia, freqüentam um espaço reconhecível e habitam um tempo específico. E, também, e talvez até mesmo principalmente, se pensarmos que a chave utilizada não é a da cópia da realidade (o que estaria no âmbito do naturalismo), mas sim a de reconstrução da realidade.

4) Que outros autores contemporâneos, seguem uma possível “seara” realista, poderia citar alguns nomes? E em que sentido você considera que as narrativas desses autores exploram essa vertente realista.

Prefiro saltar essa resposta...

2- Autoficção: “da pessoa ao personagem”

1) O que significam as entrevistas para a constituição de um autor? Com relação ao espaço da entrevista existe na sua conduta uma consciência da constituição de uma figura autoral?

Não tenho dúvida de que o espaço da entrevista é o espaço da construção do mito. Aqui o autor direciona a leitura de sua obra e organiza dados de sua biografia, de tal maneira que lança luzes nos lugares mais convenientes...

2) Suas obras podem ser consideradas autobiográficas? Poderíamos supor uma espécie de *autorrepresentação*, obviamente entendida como uma estratégia ficcional, em que nos termos de Arfuch, não interessa a “verdade”, mas a construção da narrativa?

Não. Não creio, sinceramente, que meus livros possam ser lidos na chave da autorrepresentação. Se há elementos biográficos, e há, eles estão diluídos de tal maneira que torna-se impossível uma reconstrução. A mim não interessa narrar minha vida ou acontecimentos que a constituem, mas sim tentar edificar um universo comum à classe média baixa.

3) Os elementos “biográficos” ou os “biografemas”, para utilizarmos a concepção de Barthes, que podem ser encontrados em forma de ficção na sua obra já geraram algum tipo de confusão? Algum “conhecido-leitor” se identificou a ponto do reconhecimento da pessoa com o personagem?

Nesse sentido sim, ocorreram alguns “reconhecimentos” que estão na natureza do leitor e não na construção ficcional. Porque o leitor lê não o que o autor escreveu, mas a sua própria experiência. Ou seja, o leitor busca no livro algo que preencha sua expectativa. Há casos como o de um leitor que transformou algumas histórias constantes do segundo volume do *Inferno Provisório*, *O mundo inimigo*, em parte integrante e essencial de sua memória de infância. Há outro caso, de um sujeito que jurava ter conhecido meu irmão em Diadema, após ler *De mim já nem se lembra*, sendo que trata-se de um personagem e que,

além de tudo, nunca morou naquela cidade. Ou ainda pessoas que conhecem o Serginho em Cataguases, personagem do *Estive em Lisboa e lembrei de você*, e mesmo a dona de uma tasca em Lisboa, onde o narrador teria entrevistado Serginho, e que jura ter acompanhado as sessões de entrevista...

4) O personagem de ficção parece ser uma espécie de fio condutor das suas narrativas. Apesar da não centralidade de um personagem é por meio deles que os cheiros, os movimentos e uma espécie de sinestesia se apresentam. Há predileção por algum narrador-personagem no conjunto do *Inferno Provisório*?

Não. Inclusive porque meus livros são uma espécie de descrição narrativa, ou narrativa descritiva, onde o narrador em terceira pessoa (falsa) ou mesmo quando se trata, em raras vezes, de um narrador em primeira pessoa (também falsa), nunca ou quase nunca é suficientemente presente para se destacar do âmbito da narrativa.

3- Autor midiático: (en)torno do autor

1) Vivemos em uma constituição cultural midiática. Como essa verificação afeta a vivência e a escrita de um autor? Como é ser escritor nesse espaço mediatizado?

Eu tento me manter longe da devoração midiática. Penso que mantenho um posicionamento que me permite estar presente na mídia, sem que a mídia esteja presente na minha vida. Se você verificar, apesar das milhares de páginas que surgem no google quando você pede uma pesquisa, nenhuma (nenhuma!) delas tem relação com a minha vida pessoal (tem com a biografia, apenas, mas não com minha vida pessoal...).

2) Sabemos que você é avesso a utilização de alguns “dispositivos”, tais como relógios, celulares, redes sociais, blogs e microblogs. Mas o que acha de meios de divulgação com os quais os autores podem contar atualmente: a internet, a TV, making-off de obras? Isso poderia ser um indício positivo de uma espécie de “profanação” do literário?

Acho que de um lado, sem dúvida, pode ser visto como um instrumento de dessacralização da imagem do escritor, já que, aparentemente, todos podem escrever e se descrever no espaço democrático do mundo virtual. Mas, ao mesmo tempo, esses mesmos espaços acabam reforçando o estereótipo, porque nunca passam a imagem da escritura como trabalho, mas sempre da escritura como inspiração, que, de certa maneira, é o reforço da imagem do escritor como alguém ligado não à natureza, mas aos deuses...

3) A participação no projeto “Amores Expressos” fez com que você sentisse a validade desses recursos? Deixar de postar no blog do projeto foi uma escolha aceitável para os agenciadores do mesmo?

Eu não tenho absolutamente nada contra blogs, orkuts, tuíteres, facebook, etc. A questão toda se resume em dois aspectos: primeiro, minha vida é absolutamente desinteressante para ser bisbilhotada publicamente...; segundo: eu sou escritor profissional e escrever nestes espaços virtuais é escrever de graça... se me pagassem... quem sabe...

4) A fragmentação é uma das características mais mencionadas quando se trata de sua obra, embora essa fragmentação se desenvolva de maneira muito própria não podemos dizer que é um recurso novo. Como você observa o trabalho da crítica em (re)descobrir “novas” características, por vezes, nem tão novas assim?

À crítica cabe o trabalho de destrinchar a obra. A mim, cabe o trabalho de escrever...