

NARRAR PELO OUTRO, NARRAR SENDO O OUTRO: A “nova narrativa” hoje

Rodrigo da Silva Cerqueira¹

31

Resumo:

Este artigo objetiva ler criticamente o ensaio "A nova narrativa", de Antonio Candido, escrito originalmente em 1979, articulando-o a problemas da literatura contemporânea, em especial no que tange à formulação narrativa do imaginário da classe baixa. Para consolidar tal propósito, busca-se refletir sobre a ficção de Luiz Ruffato, sobretudo o projeto *Inferno provisório*, tentando ler como esta se articula esteticamente e enquanto tomada de posição no campo literário brasileiro.

Palavras-chave: Narrativa; Campo; Contemporaneidade.

dossiê temático:

ANTONIO CANDIDO

¹ Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. Professor EBTT de Língua Portuguesa e Literatura do Colégio Militar de Juiz de Fora. E-mail: rodrigosc@ufjf.edu.br



Ele estava enganado, mas não muito longe da verdade, embora o estivesse da originalidade: ele não era um sonho, mas uma alegoria social. Social, política, psicológica e o que mais quiser. Aos que condenam tal procedimento metafórico, é preciso relembrar que a classe trabalhadora, principalmente o seu segmento a que chamam de lumpen, ainda está longe do dia em que poderá falar, literariamente, com a própria voz. Então se pode escrever a respeito dela tanto isso quanto aquilo.
(Sérgio Sant'Anna - "Um discurso sobre o método")

"A negação e ruptura de 1960 e 1970", afirmam Eiliko Flores, Kárita Borges e Leonardo Menezes, "tornou-se regra e converteu-se, frequentemente, em uma negatividade vazia" (2012, p. 101). É a conclusão a que chegam os autores ao avaliar determinadas experiências literárias contemporâneas tendo como base o ensaio "A Nova Narrativa", escrito por Antonio Candido em 1979. Para eles, o autor de *Literatura e sociedade* acertaria ao alertar sobre a possibilidade de a literatura produzida no auge dos anos de chumbo criar uma espécie de novo exótico. Ao tratar determinados temas como a violência urbana ou o imaginário da classe baixa a partir de uma "tentativa constante de chocar o leitor" (*idem*), escritores como Rubem Fonseca lançariam mão de um olhar algo pitoresco sobre a realidade das grandes cidades brasileiras, olhar que se repetiria em romances e contos produzidos na atualidade:

Assumindo modestamente o papel desses 'leitores futuros', trina anos após a redação de 'A Nova Narrativa',

é possível ver que, ao menos em parte, aquilo que Candido pressentia realizou-se: se tomarmos livros de sucesso editorial e até acadêmico tais como: *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, *Angu de Sangue* (2000), de Marcelino Freire, ou *Joana a contragosto* (2006), de Marcelo Mirisola, perceberemos justamente um realismo feroz que recai, na representação dos centros urbanos, naquele pitoresco atrativo ao leitor de classe média e que dificilmente consegue fugir a uma representação estetizada da superfície urbana (BORGES; FLORES; MENEZES, 2012, p. 101).

Espécie de panorama da ficção produzida nas décadas de 1960 e 1970, "A Nova Narrativa" de fato serve como base para refletir sobre determinados problemas da literatura contemporânea. A articulação desse ensaio com a ficção atual, no entanto, carece de uma abordagem mais complexa do que a simples transferência de julgamentos sem maiores reflexões, como se as assertivas de trinta anos atrás fossem passíveis de utilização sem quaisquer questionamentos hoje. Por isso,

é imprescindível uma retomada do ensaio de Candido para, posteriormente, tentar dialogar seus conceitos e preocupações com certas experiências literárias do início do século XXI.

[experimentações e o novo realismo]

Salvo engano, "A Nova Narrativa" apresenta duas bases de reflexão para discutir a literatura dos anos 1960 e 1970: a porosidade das novas formas literárias, fruto dos intercâmbios e inovações formais praticados no período, e a abordagem algo particular do real, em especial quando a literatura busca explorar o mundo dos mais pobres, ora mesmo marginais, buscando uma aproximação até então inédita em nossas letras entre a cultura e o iletrado. Numa época, segundo Antonio Candido, de "urbanização acelerada e desumana", cuja consequência seria a "transformação de massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores" (1989, p. 200), a literatura apresentaria caráter de urgência, e suas reflexões, sempre provisórias, um quê de brutalidade. Já as formas carregariam consigo um processo de acumulação, articulado na prática pela

abolição das noções tradicionais de gêneros literários:

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramentos destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens, contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens, autobiografias com tonalidade e técnica de romance, narrativas que são cenas de teatro, textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. (CANDIDO, 1989, p. 208).

Fruto de uma "legitimação da pluralidade" (CANDIDO, 1989, p. 208), a proliferação das formas caracterizaria uma literatura cada vez mais heterogênea, classificando-se como revolucionária. Essa necessidade de inovar, porém, seria consequência de algo maior, uma postura de negação, contrária aos ditames tradicionais, já abalados pela experiência modernista. Trata-se, então, conforme destaca o ensaísta, da formação de uma autêntica "literatura do contra": "Contra a escrita galante", "a convenção realista, baseada na verosimilhança", "a lógica narrativa", "a ordem social" (*idem*, p. 211).

Mas o antagonismo diante da realidade é percebido de forma ainda mais impactante na abordagem do próprio real feita

por determinados escritores do início da segunda metade do século XX, especialmente os contistas, assumindo o papel de cronistas da vida urbana nas grandes cidades brasileiras. Numa linha denominada por Candido de "realismo feroz", que "agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos", esses escritores construiriam uma literatura cujo objetivo principal seria surpreender o leitor, uma estética de choque garantida pela abordagem do cotidiano, tendo em geral personagens vinculados à classe baixa como eixo de suas narrativas, ora até emprestando-lhes a voz para a condução do relato, "avançando as fronteiras da literatura no rumo duma notícia crua da vida" (1989, p. 210).

Essa percepção acerca da ferocidade do realismo praticado por autores cujas histórias breves incidem de forma vigorosa o cotidiano das metrópoles (Rio de Janeiro e São Paulo, em particular), sem a intenção de "emocionar nem suscitar a contemplação" (CANDIDO, 1989, p. 213), pode ser entendida dentro de um horizonte crítico do fim da década de 1970, que tenta captar a articulação das novas formas de abordagem do real, especialmente a partir da narrativa curta. Alfredo Bosi, por exemplo, ao apresentar a antologia *O conto brasileiro contemporâneo* (1977), reflete em termos muito similares aos de Candido sobre o novo realismo brasileiro, por ora adjetivado "brutalista":

O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão do capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões (...).

Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto os modos de pensar do novo jornalismo *yankee*. Daí seus aspectos antiliterários (BOSI, 1977, p. 18).

Tanto Bosi quanto Candido, cingindo o momento histórico em que são produzidos os textos com a abordagem sobre o real nele praticados, buscam estabelecer suas reflexões tendo como norte um escritor, espécie de modelo, pela pertinência de sua ficção, desse filão realista: Rubem Fonseca. É o autor de *A coleira do cão* (sua estreia em 1965) que parece incorporar com maior sofisticação a renovada articulação do real pela literatura, baseando-a, não raro, numa quebra de barreiras linguísticas e discursivas, cujo resultado seria uma dicção narrativa particular, em que o narrador culto e a personagem iletrada se aproximam paulatinamente.

Optando pela primeira pessoa em seus relatos mais incisivos, reformulando o discurso literário a partir da imbricação flagrante do coloquialismo na construção literária, Fonseca conseguiria uma espécie de apagamento das distâncias tão sólidas até então no que diz respeito ao narrar pelo outro, ou seja, fazer do cidadão de patamar socioeconômico inferior ao do escritor personagem de sua ficção.

Nesse aspecto, Candido reforça em especial a inovação literária que essa "abdição estilística", caracterizada pela adoção de um "discurso direto permanente e desconvenionalizado" traria. Para ele, a literatura de Fonseca operaria de uma nova forma de fazer literatura, em diálogo porém com experimentações estéticas de decênios anteriores. Mas, se os ficcionistas dos anos 1930 e 1940 "inovaram no temário e no léxico, assim como no progresso rumo à oralidade", Fonseca iria "mais longe", entrando "pela própria natureza do discurso ficcional" (CANDIDO, 1989, p. 212).

As inovações apontadas por Antonio Candido na produção literária das décadas de 1960 e 1970 não são, todavia, dignas de total celebração por parte do ensaísta. Em verdade, tanto a necessidade de constante inovação apresentada pela literatura daquele período quanto o apagamento das distâncias e a abordagem do real menos convencional, mais direta, são alvos de preocupações do autor que, numa tentativa de prospectar o futuro dessa ficção, salienta os problemas que ela então apresentaria.

A aposta nas formas breves, aliada à experimentação excessiva no campo estético, o "ânimo de experimentar e renovar" de forma constante, a preocupação com o "pequeno fazer de cada texto", por exemplo, é lida pelo ensaísta como uma possibilidade de enfraquecimento da "ambição criadora" (CANDIDO, 1989, p. 212). Talvez por isso, obas

como os ciclos romanescos das décadas de 1930 e 1940, como os de José Lins do Rêgo e Jorge Amado, tenham sido deixadas pra trás: "O ímpeto narrativo se atomiza e a unidade ideal acaba sendo o conto", cuja estrutura permite "manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante" (*idem*). Além disso, a utilização constante dos mais variados procedimentos de renovação do repertório literário tradicional, justificada por uma "luta contra a pressa e o esquecimento rápido" característica da contemporaneidade, poderia resultar em excesso: "exageram-se os recursos, e eles acabam virando clichês aguçados nas mãos da maioria, que apenas segue e transmite a moda" (*ibidem*, p. 213).

Soma-se a essa preocupação a questão em torno da própria dicção mais naturalizada, quando especificamente se tenta dirimir na ficção o imaginário da classe baixa. Conforme aponta Candido, dependendo de como fosse utilizado, esse procedimento, construído através identificação entre narrador e personagem, poderia ter resultados similares ao reforço do pitoresco no regionalismo romântico, ou da exploração do horrível nas páginas naturalistas:

Um reparo, todavia. Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam esta técnica [*narrativa em primeira pessoa*], mas quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair. isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial,

que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inulto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco (CANDIDO, 1989, p. 212).

A ideia de que o falar do marginal, a abolição das distâncias entre o narrador culto e o personagem iletrado, possa desenhar um novo exótico ganha espaço também nas reflexões sobre a literatura contemporânea, em especial sobre a construção do ponto de vista narrativo, cada vez mais fragmentário e experimental. De fato, a literatura do presente tem lançado mão com frequência dos mais variados procedimentos formais, trazendo ao limite os gêneros literários, e explorado de forma contumaz, por vezes exagerada, os dilemas em torno da violência urbana, consubstanciada no foco narrativo que recai sobre a personagem pobre. Mas essas inclinações não devem ser transportadas para o fim da década de 1970, como se hoje vivêssemos a mesma época e a literatura atual compartilhasse com ela problemas idênticos. É preciso salientar, por exemplo, que a porosidade estética, o experimentalismo é um dado da contemporaneidade, e nele pode haver tanto os "clichês aguados" que nada ensinam enquanto inovação, quanto experimentações relevantes no plano formal.

Também carece de outros olhares para ser analisada a relação entre o apagamento das distâncias e a fatura literária. Num período

de disseminação de informações muito maior do que quando Candido concebeu "A Nova Narrativa", é cada vez mais difícil separar, por exemplo, a análise da obra da maneira como ela é inserida no campo de produção, muitas vezes através de juízos críticos quase que concomitantes à sua publicação. Em épocas de instantaneidade de informações e pulverização dos julgamentos, quando não há mais uma autoridade a falar sobre o objeto artístico, a dissertar sobre seu valor e indicar caminhos para que seja lido dessa ou de outra forma, a própria movimentação dos autores enquanto leitores e divulgadores de seus trabalhos torna-se espaço importante para a reflexão crítica. Nesse aspecto, narrativas cuja busca primeira é abordar o cotidiano das classes baixas não raro trazem consigo a articulação de seus produtores enquanto figuras extremamente identificadas com seu temário, fazendo da ficção uma espécie de testemunho. Assim, reforça-se cada vez mais o valor das histórias narradas porque vividas, ou narradas por aqueles cuja experiência lhes forneceria conhecimento profundo sobre a "verdade" de determinadas situações ou lugares.

Investigar a relevância das experimentações formais bem como o diálogo entre a atuação dos escritores e a própria construção ficcional pode, dessa forma, ser chave para um outro viés de análise, em que problemas como os apontados por Candido não sejam desconsiderados, mas passem a ser avaliados tendo em vista a nova conjuntura em que se insere a ficção atual, as dinâmicas

peculiares da contemporaneidade. A partir de um estudo tanto da obra de Luiz Ruffato quanto de sua inserção no campo literário atual talvez seja possível oferecer novas reflexões sobre tais aspectos.

[proximidades e distâncias]

O lugar ocupado por um autor no campo de produção é resultado de diversas variáveis: o capital literário por ele acumulado durante sua trajetória, as relações que ele consegue estabelecer nesse espaço, as próprias características do campo. Embora atuante na cena literária brasileira desde 1998, quando publica seu primeiro volume de contos, *Histórias de remorsos e rancores*, pode-se afirmar que Luiz Ruffato só consegue de fato se inserir no campo, construir para si um lugar específico diante dos demais agentes, com a publicação de seu terceiro livro, *eles eram muitos cavalos* (2001), considerado por muitos como uma das mais importantes narrativas brasileiras do início do século XXI.

Pela repercussão da obra, merecedora de prêmios e diversos trabalhos acadêmicos (*habitat* da crítica literária hoje), oferece-se a Ruffato capacidade de movimentos mais autônomos, tanto no âmbito das tomadas de posição extraliterárias, como o espaço para conceder entrevistas e depoimentos que

situam sua obra e o definem como intelectual, quanto no que diz respeito às tomadas de posição literárias, das quais o maior exemplo é a publicação da pentalogia *Inferno provisório*. Danielle Corpas, em ensaio no qual busca refletir os problemas do realismo na obra de Ruffato, salienta essa situação particular em que se encontra o escritor após a publicação de seu terceiro livro:

A sucessão de elogios da crítica, prêmios de instituições respeitadas e consideráveis vendas fazem da carreira de Luiz Ruffato na ficção uma das mais bem sucedidas na literatura brasileira contemporânea. (...)

O *frisson* causado por *Eles eram muitos cavalos* fez os holofotes da mídia voltarem-se para o escritor quando ele anunciou a pentalogia *Inferno provisório* — ‘um romance não-burguês’ informou em entrevista (CORPAS, 2009, p. 17).

A concepção de *Inferno provisório*, conjunto de cinco livros lançados entre 2005 e 2011, como um “romance não-burguês” ilustra o projeto a partir da “preocupação de inovar”, como caracteriza Antonio Candido a ficção brasileira das décadas de 1960 e 1970 (1989, p. 215). Por outro lado, o fato de essa definição — intenção — estética vir por meio de uma entrevista do autor reforça o próprio caráter midiático da atuação dos produtores para a inserção e divulgação de seus trabalhos, o que nos conduz a uma nova dinâmica para a qual os textos públicos passam a ser mais do que acessórios, mas fundamentais na própria construção do sentido da obra.

Nesse aspecto, a trajetória de Luiz Ruffato no campo literário no período de publicação de *Inferno provisório* é fecunda para a análise crítica, já que o projeto, um conjunto de narrativas autônomas como contos, mas encadeadas na forma de um romance fragmentário, aos moldes do que o próprio autor praticara em *eles eram muitos cavalos*, vem acompanhado por diversos depoimentos e entrevistas através dos quais ele posiciona seu trabalho, oferecendo explicações sobre suas características e objetivos. São reflexões construídas com frequência e que permanentemente reforçam o propósito da pentalogia de retomar através da ficção a segunda metade do século XX sob o ponto de vista da classe baixa, do trabalhador urbano:

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

As posições articuladas de forma tão clara não só delineiam os objetivos particulares do projeto, mas também vão criando uma forma segundo a qual o autor deseja ser lido, oferecendo ao público e — principalmente — à crítica elementos sob os quais sua ficção poderia (deveria) ser avaliada. A delimitação do assunto, do tempo sobre o qual discorre a pentalogia, do ponto de vista ali adotado, tudo soa como uma espécie de carta de intenções, um protocolo cuja obediência revelaria a leitura ideal do projeto literário.

Nesse movimento, chama a atenção a valorização da perspectiva adotada para a retomada ficcional da segunda metade do século XX, na tentativa de refletir “sobre a formação e evolução do proletariado brasileiro”. Com frequência, Ruffato alude a esse ponto de vista particular que constitui sua pentalogia, relacionando-o de forma contundente à própria trajetória pessoal, como se a vivência lhe garantisse autoridade para falar sobre o operariado, parcela da população — segundo o autor — alijada da ficção nacional:

Escolhi escrever sobre a camada da classe média baixa porque sou dessa origem. Minha mãe foi lavadeira de roupas e meu pai foi pipoqueiro. Eu fui operário têxtil, logo em seguida torneiro mecânico e quando eu comecei a ler literatura brasileira com mais interesse descobri que essa camada baixa não estava sendo representada, então minha decisão foi no sentido político. Eu me dei como tarefa tentar representar a

camada social baixa na literatura brasileira (RUFFATO, 2013).

Posicionando-se como pertencente à classe baixa, detentor de seu imaginário e, por consequência, ciente das possibilidades de transformar o mesmo em matéria para a literatura, o escritor torna-se uma espécie de porta-voz, garantindo para si legitimidade a qual os demais produtores literários não possuem, enquanto seu trabalho torna-se um misto de ficção e testemunho. Ao estabelecer o ponto de vista de sua arte como também o seu ponto de vista, Ruffato veste seu falar sob o manto da verdade, apagando as distâncias antes superadas apenas no plano ficcional, como ressaltado por Antonio Candido em “A Nova Narrativa”. Assim, a questão passa a não ser mais o “narrar pelo outro”, emprestando-lhe voz através da literatura, sem “qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada” (CANDIDO, 1989, p. 211-212). Trata-se, agora, de um autêntico “narrar sendo o outro”, processo no qual não só narrador e personagem se irmanam, mas autor e personagem dividem a mesma visão de mundo.

Essa identificação, no entanto, só fará sentido se o que se anuncia nos textos públicos encontrar eco no trabalho ficcional. No caso específico de *Inferno provisório*, é possível analisar tal relação justamente na combinação entre a articulação do ponto de vista narrativo e a consolidação de um olhar específico sobre a realidade da classe baixa construído pela ficção. Essa abordagem pode ser ilustrada a

partir do exame de duas narrativas que compõem o “romance-mosaico” de Luiz Ruffato; de enredos bastante similares, mas conduções diferentes, essas histórias proporcionam ler o projeto do escritor mineiro tanto como um repetidor dos “clichês aguados” ou do “novo exotismo” identificados por Antonio Candido, como também possibilidade de problematização aguda da narrativa de temática social.

[deter- minismos]

Publicada originalmente como conto no segundo livro de Ruffato, (*os sobreviventes*) (2000), “A solução” foi inserida como capítulo de *O mundo inimigo* (2005), volume dois do *Inferno provisório*. Trata-se de uma narrativa que perfaz um procedimento comum à pentalogia; há, na série de relatos que compõem o projeto o exercício de uma dialética entre aspiração e realização: não raro, os sonhos das personagens, suas expectativas diante da vida, seus desejos por mudança — em especial de patamar socioeconômico —, são confrontados e derrotados pela realidade, que lhes impõe um destino modesto e sem espaço para a redenção. O foco narrativo recai sobre Hélia, operária ainda adolescente que divide os dias entre o trabalho na fábrica e a vida em família. Filha de um pipoqueiro e uma lavadeira (profissões dos pais de Ruffato),

residente do beco do Zé Pinto, uma espécie de cortiço na periferia da cidade, a menina é abordada em constante frustração:

Queria esquecer que tinha família, pais bocós, *ah, se pudesse enterrar o passado! 'Não, minha mãe morreu no parto, coitada, e meu pai quando eu tinha uns seis anos... Fui criada por uma parenta distante, muito rica...'* Sim, era vergonha o que sentia, vergonha... Por isso, quando vinha da rua com um namorado, dava um jeito de se despedir antes de se aproximarem do Beco do Zé Pinto, Pode deixar, meu bem, já estou praticamente em casa, um pulinho, Não, é melhor você me deixar aqui mesmo, você não conhece meu pai, ele é uma fera, se pegar a gente junto, nossa senhora!, vai ser um fuzuê! Se sonhassem que morava naquele correio de casas parede-meia, tristes, perto do rio... E se caísse a cortina e descobrissem que a mãe era uma... lavadeira... e ainda por cima analfabeta... e que o pai não passava de um... biscateiro... Deus me livre e guarde (RUFFATO, 2005, p.67).

Chama atenção, inicialmente, a forma como Ruffato explora o conflito entre imaginação e realidade. Num processo de "adesão mimética do narrador em terceira pessoa à perspectiva de cada personagem" (CORPAS, 2009, p. 24), para o qual é fundamental a utilização do discurso indireto livre, o leitor se torna cada vez mais próximo de Hélia, seja pela fala da adolescente que vai invadindo a narrativa, seja pela própria modulação linguística do texto, projetando o falar da menina na voz do narrador. Essa

imbricação é reforçada pela adoção de fontes tipográficas distintas no curso do relato — aqui, pelo uso do itálico em determinados trechos; resgatando um procedimento comum às vanguardas do início do século XX bem como a certas experiências das décadas de 1960 e 1970, Ruffato parece explorar tanto a capacidade visual do texto, quanto incidir, em *flashbacks*, a fragmentação como tempo narrativo. Mas é de se questionar se essas variações tipográficas trazem consigo algum efeito além de um apelo visual — ao que parece, mínimo — se o discurso indireto livre surge, noutros momentos, sem a marcação, e se a própria fragmentação da narrativa pode ser ilustrada sem o auxílio de tal procedimento. Resta a impressão de procedimento acessório, sem partição efetiva na condução do relato.

No bojo, entretanto, o que está em jogo em "A solução" é a abordagem do imaginário da classe baixa inserida numa realidade cada vez mais próxima de uma lógica de mercadoria, para a qual a felicidade só se dá se associada a uma mudança definitiva de patamar econômico (outra origem social, no caso de Hélia). Preso a uma "neurose do consumo", ao fim "inviável devido à sua penúria econômica" (CANDIDO, 1989, p. 200), o pobre buscaria nas vagas aspirações por riqueza algo em que balizar suas expectativas futuras, intangíveis se se comparam à realidade. E é na referida dialética entre aspiração e realização que Ruffato construirá essa barreira intransponível:

A Márcia ainda insistiu, A gente vai à missa, dá umas voltas na fonte luminosa, se estiver ruim vamos paquerar na Praça Rui Barbosa, depois volta pra casa, mas a Hélia não quis, Eu não... sair com a Toninha? De jeito nenhum, aquela interesseira... Sarará! A Márcia tentou convencê-la, Deixa disso, a Toninha gosta de você, mas a Hélia bateu o pé. Preferiu ficar em casa. O pai no culto, a mãe na vizinhança, o caçula, o Luzimar, jogando bola ou brincando de pique-salve... A escuridão alojou-se pé-ante-pé em seu quarto. Girou o bocal da lâmpada e explodiu luz em seu rosto. Caminhou até o guarda-roupa, repassou os cabides, uma, duas, três vezes, deteve-se no tubinho vermelho de popelina, laço na frente, quase um palmo acima do joelho, que tinha feito no curso de corte-e-costura da dona Marta, e que quase nunca usava, Um indecência!, diziam os pais. Colocou a sandália preta, o brinco-de-pressão de florzinhas vermelhas, passou batom, pó-de-arroz, com a mão em concha espalhou Sândalus pela nuca, sobacos, braços, pernas, cabelos. Tirou da caixinha preta o anel folheado com uma solitária pérola, presente de um dos namorados, e o cordão com um crucifixo de ouro, que o pai encontrara no chão, perto da Prefeitura. Apagou a luz. Hélia está numa festa de debutantes no Clube Social. Caminha devagar, polinizando as mesas com sua graça e simpatia, deixando para trás olhares prenhes de inveja e de cobiça. Sussurros. Quem é essa moça? Nossa, como é linda! Flutua, dos pés à cabeça coberta de admiração. Um rapaz alto, louro, olhos azuis levanta-se, puxa uma cadeira, convida-a para sentar-se. Obrigada. Meu Deus, quem é você? De que reino você fugiu? Enlevada, ouve um berro, Vou te matar, desgraçada! e gritos, gritos,

históricos, 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! Para, Zé Bundinha, para! Chama a polícia! Para, Zé Bundinha! Chama a polícia, ele vai matar a dona Fátima! Hélia espia pela janela-veneziana (Ruffato, 2005, p. 70-71).

Terminado o namoro com Maripá, operário de quem se distancia por não fazer o perfil príncipe encantado, "*um moço louro bem forte olhos azuis montado numa vespa prateada*" (RUFFATO, 2005, p. 63), Hélia decide entregar-se ao sonho, mas é surpreendida pelo cotidiano violento do beco onde mora, confirmação de que suas aspirações não serão mais do que imprecisas rotas de fuga, de que o trecho é exemplo bastante claro. À formulação dessa dialética cabe observar a valoração da mercadoria, de maneira a ressaltar não só a relação direta entre felicidade e posses materiais (que se substanciam em obtenções simbólicas, como o *status social*), mas também a negação dessa mesma felicidade justamente pela escassez material. Assim, o que veste e adorna a cinderela de Ruffato marca de tal forma sua origem que o sonho parece, desde o início, sufocado pelo real.

A construção dessas oposições, no entanto, acaba por problematizar a relação entre os objetivos da pentalogia tal qual

anunciados por Luiz Ruffato em suas tomadas de posição extraliterárias e a configuração estética do projeto. O imaginário da classe baixa — conhecido porque vivido pelo escritor — é articulado de forma muito demarcada, o que acaba por enfraquecer o olhar engajado que a ficção deseja construir. O vestido vermelho feito pela própria personagem "no curso de corte-e-costura da dona Marta", o crucifixo "que o pai encontrara no chão, perto da Prefeitura", os artigos que Hélia utiliza no sonho, mas que denotam sua pobreza, fazem da entrada da menina na imaginária festa de debutantes uma derrota de antemão, o que implica numa inviabilidade de qualquer redenção na trajetória da personagem.

Mais: nessa lógica em que o acesso a bens simbólicos como a reputação só é permitido no âmbito do sonho, ainda assim vinculado aos bens materiais da realidade, não há espaço para arestas, problematizações, questionamentos, tudo está desde sempre definido. Confiantes de que presenciam a elaboração coerente da face utópica dos mais pobres, tanto pela proximidade entre narrativa e personagem, quanto pela identificação do autor com suas personagens pela origem social que com elas divide, os leitores — de outras classes sociais, e, por isso, outras visões de mundo — ganham certo conforto ao analisar a trajetória de Hélia; conforto, e pouca possibilidade de reflexão, beirando ao apreço pelo exótico.

A narrativa é palatável, embora explore o destino trágico da personagem; tudo está no lugar, nada escapa ao mundo fechado, determinista até, construído pela ficção. Nada, nem mesmo as aspirações sobre as quais a ficção promete se debruçar. Para o leitor Hélia é e sempre será o outro, mas um outro irreconhecível além da superfície, um outro com o qual se torna possível identificar por piedade, não empatia, não por identificação.

Não deixa de ser curioso, portanto, que em um relato de tons muito próximos aos de "A solução", Luiz Ruffato consiga construir uma reflexão diversa sobre o destino da classe baixa. Em "Estação das águas", conto-capítulo do terceiro volume da pentalogia, *Vista parcial da noite* (2006), explora-se a trajetória de Isidoro (Caburé), filho de Zé Bundinha e Dona Fátima, já divisados na história de Hélia, cujas esperanças por um futuro redentor concentram-se no desejo de abandonar a própria casa:

Estropiados, os pés afundam na areia podre do braço-do-rio. O silêncio de fim-de-tarde de dezembro só o corrói o revolteio da passarinhama em seus curtos voos pelas grimpas das árvores e o chuá-chuá das águas embrutecidas que carregam tumultuosos galhos e troncos. Ao longe, ê-ê-ê da molecada jogando pelada, ciclo das mulheres recolhendo roupa do quarador, íí-nhô! de uma mãe conclamando o filho, vrum de um carro, risos abafados... De coque, Caburé cafunga, doloridos lanhos nas costas, braços, pernas, rosto, que o pai,

quando zunia a tala-de-couro, nem de desguiar a mão cuidava, acertasse onde, contrariando a dona Fatinha que, antepondo-se, objetava, 'Zé, você ainda aleija esse menino...'
(Ruffato, 2006a, p. 45).

Como em "A solução", o motivo da fuga de Caburé é reconhecido pelo leitor de forma muito direta: cansado de apanhar do pai, o menino busca noutros horizontes algo que poderia chamar de casa. Diferentemente da trajetória de Hélia, aqui Ruffato abandona os fluxos de consciência marcados por variações tipográficas para, a partir da descrição, procedimento marcado por constantes variações sintáticas e onomatopeias, desenhar o mundo de seu protagonista. Essa opção, porém, não afasta a narração da personagem, pelo contrário; em gradação, a descrição vai desvendando lentamente Caburé e seu mundo, de forma a descortinar seu cotidiano e as razões para que tome a decisão de abandonar a própria família.

Mas se com Hélia o sonho era apenas uma etapa para a derrota de seu projeto pessoal de felicidade, já que sustentado em vagas esperanças sobre o futuro, com Caburé a capacidade decisória frente ao destino que também a pobreza lhe impõe ganha contornos diversos:

Castigava-se, no entanto: varava manco a cidade ponta-a-ponta, o quichute estrangulando os dedos destroncados, suando suas imundícies todas. Mas no intervalo da aula mão-em-mão surgia uma

revistinha sueca, na saída um atrevido afrontava-o, no retorno para casa deparava o pai ridiculamente bêbado no botequim do Gérson, na boca da Ponte-Nova – e sucumbia às tentações. Por mor dos pecados, desejava, do fundo do coração, que aquela 'íngua', como dizia às vezes nervosa a mãe, morresse, e só de essa ideia relar seu pensamento antevia-se condenado à eternidade do inferno, em-valendo os ensinamentos do catecismo da dona lolanda (...) Como, porém, camuflar o ódio que peçonhava seu sangue? Como ocultar as manchas, ervas daninhas semeadas por mãos que indistinguiam bicho e gente? Como respeitá-lo, descendo trôpego o Beco, chegando da Rua a desoras? Como, se por-tudo-por-nada estranhava-se com a mãe, envergonhando-a na frente das freguesas com sua ignorância, sua estupidez, sua valentia? Fugir, talvez, quem sabe, a solução – e assentou o azul da manhã no fundo do embornal, pão-com-manteiga, biscoito-de-maisena, vidro de água, e galgou discreto as escadas do Beco, resoluto, a garganta latejando uma antecipada saudade (Ruffato, 2006a, p. 47-48).

Em lugar da aposta na lógica da mercadoria, delimitando a esperança da personagens a suas poucas posses materiais que, por consequência, oferecem-lhe poucas possibilidades no plano simbólico, Ruffato dá destaque à própria consciência da personagem como guia da narrativa, e esse movimento é fundamental para as intenções engajadas que a ficção promete ter. Ao deixar o olhar do menino que se revolta e se integra ao mundo, que se arrepende dos próprios atos para

posteriormente questionar os próprios arrependimentos, no centro da narração, a escrita oferecerá ao leitor possibilidade de dialogar com o processo formativo da personagem, e esse diálogo é sobretudo reforçado pela maneira como o autor conduz o epílogo do conto-capítulo:

Estropiados, os pés afundam na areia podre do braço-do-rio. O silêncio de fim-de-tarde de dezembro só o corrói o revolteio da passarinhama em seus curtos vôos pelas grimpas das árvores e o chuá-chuá das águas embrutecidas que carregam tumultuosos galhos e troncos. Ao longe, ê-ê-ê da molecada jogando pelada, cicio das mulheres recolhendo roupa do quarador, íí-nhô! de uma mãe conclamando o filho, vrum de um carro, risos abafados... De coque, Caburé cafunga, doloridos lanhos nas costas, braços, pernas, rosto (Ruffato, 2006a, p. 51).

A repetição do início da narrativa em sua conclusão reforça o caráter de ciclo na trajetória de Caburé. Assim, o desfecho do relato é a constatação de que suas esperanças são vãs, como o são seus planos de mudança: não há saída possível. Entretanto, a repetição desperta outros olhares para a trajetória do menino, proporcionados a partir do diálogo com o leitor. Ao terminar o conto-capítulo da mesma forma como o inicia, Ruffato incide diretamente sobre o tempo narrativo, faz do fragmento unidade mínima e eterna, abrindo uma fratura na percepção da realidade. Assim, o relato conduz o leitor a duas leituras

possíveis, não necessariamente separadas: Caburé estará constantemente derrotado em seu plano de fuga, mas estará permanentemente disposto a fugir.

Mantendo o foco narrativo muito próximo à personagem, optando pela fragmentação como tempo, atendendo "às expectativas do consumidor de literatura que há décadas vem se habituando ao apagamento das distâncias sociais na narrativa" (CORPAS, 2009, p. 35), Ruffato, pela própria condução do relato, escapa do exotismo ainda que construa sua ficção a partir dos "clichês aguados" que a literatura brasileira costuma produzir desde as décadas de 1960 e 1970. A adesão do narrador à personagem, a quebra da unidade narrativa, a força do ciclo enquanto potência no epílogo do conto-capítulo, tudo contribui para uma reflexão maior sobre o destino da classe baixa, que dá força a seu imaginário e oferece ao leitor capacidade de completar suas lacunas.

Reconhece-se, pois, a personagem enquanto outro, dotado de ilusões e consciência, o que aumenta o lastro de empatia que o leitor a ela pode oferecer. E na esperança-constante-derrota fundamenta-se uma reflexão diversa sobre o próprio destino da classe baixa, determinada até certo ponto a sofrer as agruras da escassez, mas também capaz de lutar contra essas agruras, fazer de si utopia.

[considerações finais]

Se a literatura contemporânea reproduz em grande medida aquilo que Antonio Candido chamou de "exotismo de tipo especial" quando em análise a produção de certos contistas dos anos 1960 e 1970, esse mesmo olhar pode proporcionar uma reflexão incisiva sobre a própria realidade e sua abordagem literária. Nesse aspecto, a ficção de Luiz Ruffato parece ser exemplo interessante para a análise crítica. Investindo "bastante na aproximação entre seus leitores e sua matéria" (CORPAS, 2009, p. 30), o autor de *Inferno provisório* consegue resultados diversos no que diz respeito ao engajamento de sua ficção. Se em alguns momentos de sua obra, a abordagem do imaginário da classe baixa reduz-se a uma articulação determinista dessa realidade particular, noutros sua literatura torna-se capaz de despertar o interesse para o imaginário dos mais pobres por um processo de identificação entre leitor e matéria narrada que abre portas para o questionamento e a problematização da realidade.

Nesse jogo de aproximações e distâncias, há uma tentativa de, por meio das tomadas de posição extraliterárias, articular a ficção como misto de testemunho, o que implicaria no reconhecimento da literatura de Ruffato – porta-voz do proletariado – enquanto verdade. Trata-se, entretanto, de um jogo desenhado não só pelos textos públicos. Cabe à literatura, à condução da narrativa com base no "apagamento das distâncias", incorporação da personagem no discurso do narrador, dar base a esse procedimento. Quando, para isso, a ficção parte das oposições demarcadas, da construção de um outro que se percebe, mas com o qual não se consegue identificar, o resultado é questionável tendo em vista o propósito engajado da literatura. Quando, no entanto, parte-se do desvanecimento do imaginário da personagem, consolidando sua complexidade enquanto se problematiza também a própria construção narrativa, transformando-o num outro ao qual se adere empaticamente, torna-se possível alcançar maiores voos, novas potencialidades da fatura literária.

[referências]

BORGES, Kárita; FLORES, Eiliko; MENEZES, Leonardo. "Questões da *Formação* em "A Nova Narrativa": um olhar sobre a literatura contemporânea brasileira. In: BASTOS, Hermenegildo; CORRÊA, Ana Laura dos Reis; COSTA, Deane Maria Fonseca Castro e; PILATI, Alexandre (org.). **O Brasil ainda se pensa: 50 anos da *Formação da Literatura Brasileira***. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 99-106.

46

BOSI, Alfredo. "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo". In: BOSI, Alfredo (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. "A Nova Narrativa". In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

CORPAS, Danielle. "De boas intenções o *Inferno* está cheio". **Cerrados**, Brasília, v. 18, n. 28, p. 17-36, 2009.

RUFFATO, Luiz. **O mundo inimigo - Inferno provisório**, volume 2. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Vista parcial da noite - Inferno provisório**, volume 3. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. "O que é o *Inferno provisório*". **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, n. 10, p. 159-161, 2010.

_____. Eu me dei como tarefa representar a camada social baixa na literatura: entrevista [20 de dezembro de 2013]. Disponível em: <https://livreopinioao.com/2013/12/20/luiz-ruffato-eu-me-dei-como-tarefa-tentar-representar-a-camada-social-baixa-na-literatura-brasileira/>; último acesso em 01/06/2015.

TELLING FOR THE OTHER, TELLING BEING THE OTHER: "A Nova Narrativa" today.

Abstract:

This article aims to read the essay "A nova narrativa", by Antonio Candido, originally written in 1979, articulating it with certain problems of contemporary literature, especially with regard to the narrative formulation of the lower class's imaginary. In order to consolidate this purpose, we search to investigate Luiz Ruffato's fiction, especially the project *Inferno provisório*, attempting to read how it articulates itself aesthetically and as a position in the Brazilian literary field.

Keywords: Narrative; Field; Contemporaneity.

