

ROMANCE: RUÍDOS E RUÍNAS

MARCELO ANTONIO RIBAS HAUCK*

Doutorando em Literaturas de
Língua Portuguesa pela Pontifícia
Universidade Católica de Minas
Gerais

Resumo

Processos migratórios e mobilidades culturais são temas cada vez mais presentes nas discussões em diversas áreas do conhecimento, tendo em vista a diluição de algumas fronteiras e a ampliação das possibilidades de trânsito ocorridas na contemporaneidade. Buscamos, portanto, neste trabalho, refletir acerca dos processos migratórios operados na escrita de **Inferno Provisório**, de Luiz Ruffato, a partir de três eixos centrais: migrações de personagens, de gêneros e de textos. Sendo assim, além de pensar a trajetória migratória dos personagens que compõem o livro, a análise busca pensar a própria estrutura romanesca e as “interferências” culturais que atravessam o romance.

Palavras-chave: Luiz Ruffato. Migração. Romance. Trânsito. Contracultura.

O tema “migrações”, conforme aponta Nubia Jacques Hanciau, discorrendo sobre alguns congressos ocorridos no Brasil e no Canadá entre os anos de 2006 e 2008, repete-se e insiste em instigar nossas reflexões:

migrações, deslocamentos, fronteiras, gestão da diversidade, novas categorias, regiões limítrofes, confins e litorais em suas relações com a história, a geografia, a política, a cultura e as artes. (HANCIAU, 2009, p. 265).

Interessam-nos particularmente neste texto as migrações artísticas – e sempre políticas? – em relação à mobilidade cultural operada pelo trânsito de personagens, pela composição do gênero romance e pela intertextualidade musical, dentro, principalmente, do texto **O livro das impossibilidades** (2008), quarto volume da obra **Inferno provisório**, de Luiz Ruffato.

Ainda que brevemente, é necessário traçar o percurso migratório do formato romance, de seus primórdios até a contemporaneidade. De acordo com Ian Watt

comparado à tragédia ou à ode, o romance parece amorfo – impressão que provavelmente se deve ao fato de que a pobreza de suas convenções formais seria o preço de seu realismo (WATT, 1990, p. 15).

Ian Watt faz essa afirmação tendo como base filosófica o individualismo que essa nova arte literária traria em seu arranjo estético. Basicamente, o romance teria em sua estrutura a contradição da própria busca por um “retrato” da sociedade, retrato esse chamado realismo. O próprio Watt, que afirma residir no realismo a condição *primeva* da busca do romancista, lembra-nos que

a idéia de que o mundo exterior é real e que os sentidos nos dão uma percepção verdadeira desse mundo não esclarece muito o realismo literário; como praticamente todas as pessoas em todas as épocas se viram forçadas, de um modo ou de outro, a tirar alguma conclusão sobre o mundo exterior a partir da própria experiência, a literatura, em certa medida, sempre esteve sujeita à mesma ingenuidade epistemológica. (WATT, 1990, p. 14).

Pensemos o romance, então, como uma forma literária aberta em contraponto, por exemplo, à forma fechada da epopeia – conforme postulou Lukács (2000). Se a epopeia se sustenta como forma fechada, o romance, por outro lado, se configura como caos; como forma aberta. O mundo trabalhado na epopeia é o mundo acabado, perfeito; a epopeia é resposta para uma pergunta nunca formulada, uma questão não elaborada. Já o romance, por assumir a heterogeneidade, se impregnando

de subjetividade e esfacelando qualquer essência, sai em busca da reorganização de um mundo inacabado e em constante transformação, inapreensível. A forma fechada da epopeia se desabrocha em múltiplas possibilidades de apreensão de uma totalidade que não é mais essência, que só é busca. Há uma migração estética entre a epopeia e o romance. Tal migração ocorre em um caminho que começa com margens bem delimitadas que determinam o percurso a ser cumprido e vai, aos poucos, se transformando em uma estrada de traçado apenas aparentemente visível e com infinitas bifurcações.

Apesar de apontar essa amorfidade própria do gênero romance, Ian Watt sugere algumas características singulares que perpassariam esse novo¹ gênero que surgia – maneiras de se trabalhar espaço, tempo, personagem etc.

Uma dessas características tem ligação direta com o caráter semântico da construção do texto romanescos. Para Watt,

a função da linguagem é muito mais referencial no romance que em outras formas literárias; (...) o gênero funciona graças mais à apresentação exaustiva que à concentração elegante (WATT, 1990, p. 30).

Para o autor, o romance é um texto que desce às classes subalternas da sociedade, já que passam a ter acesso a ele sujeitos pertencentes a camadas sociais mais baixas. Ainda que restrito, em um primeiro momento, a um número acanhado de leitores, o texto escrito ganha as ruas.

Outra questão importante que nos ajuda a pensar a migração estética do romance é a questão temporal. Para Watt, os primórdios do romance inglês rompem com a maneira “atemporal” de se lidar com tal questão nos textos clássicos. Diz o teórico:

E. M. Foster considera o retrato da “vida através do tempo” como a função distintiva que o romance acrescentou à preocupação mais antiga da literatura pelo retrato da “vida através dos valores”; Spengler atribui o surgimento do romance à necessidade que o homem moderno ultra-histórico sente de uma forma literária capaz de abordar “a totalidade da vida”; mais

Vale salientar que Ian Watt é inglês e que em sua língua materna aquilo que chamamos romance recebe o nome de *Novel*. *Novel*, segundo o **Cambridge online dictionary**, significa, quando caracterizado como adjetivo, “*new and original, not like any thing seen before*”. A originalidade demandada do romance poderia ser, portanto, inerente ao gênero. Disponível em: http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/novel_2 Acessado em 15 de outubro de 2010.

recentemente Northrop Frye vê a “aliança entre tempo e homem ocidental” como a característica definidora do romance comparado com outros gêneros. (WATT, 1990, p. 22)

E acrescenta:

Já examinamos um aspecto da importância que o romance atribui à dimensão tempo: sua ruptura com a tradição literária anterior de usar histórias atemporais para refletir verdades morais imutáveis. O enredo do romance também se distingue da maior parte da ficção anterior por utilizar a experiência passada como causa da ação presente: uma relação causal atuando através do tempo substitui a confiança que as narrativas mais antigas depositavam nos disfarces e coincidências, e isso tende a dar ao romance uma estrutura muito mais coesa. (WATT, 1990, p. 22)

Mais do que a mudança no tratamento do tempo, no entanto, o que se observa no romance é justamente sua capacidade de mudar para permanecer, agrupando gêneros e formas discursivas diversas, compondo-se como forma dialógica por excelência. (BAKHTIN, 1993).

Aí parece residir mais uma vontade migratória operada por escritores contemporâneos em relação à forma do romance. A literatura, que havia migrado de uma forma que Watt chamou atemporal para uma forma temporal de causa e efeito, parece hoje, em muitos casos, almejar combater essa relação de causa-efeito e se estruturar numa possibilidade diferenciada de organização temporal, numa temporalidade fragmentada.

O projeto literário fundador de **Inferno provisório** narra a trajetória brasileira, de caráter desenvolvimentista, da década de 50 até o presente. O recorte proposto pelo projeto – uma pentalogia que conta com quatro volumes publicados – abarca desde o migrante estrangeiro que vive em terras brasileiras em meados do século XX até os migrantes que saem do campo e das cidades pequenas interioranas e vivem “em bairros lastimáveis das grandes metrópoles”. (SANTIAGO, 2004, p. 51).

Conforme análise de Karl Erik Schollhammer, definir ou resumir **Inferno provisório**, se o tratarmos como um romance e não como uma série de coletâneas de contos – o que também parece

uma abordagem possível –, é uma tarefa árdua. Trata-se de um romance sem um fio narrativo único e de enredos múltiplos, com uma proliferação de personagens que migram não apenas de uma história a outra dentro de um mesmo volume. Tais personagens extrapolam as amarras que poderiam ser propostas pela capa e contracapa de cada volume, operando migrações que desconsideram tais fronteiras. Muitos personagens são introduzidos em alguma das histórias e ressurgem em outras, sem que haja, necessariamente, continuidade temporal. Entre essas histórias, a maioria dos eventos acontece numa comunidade estabelecida em torno do Beco do Zé Pinto, em Cataguases, onde a urbanização se desenvolve graças, também, à presença dos imigrantes italianos proletarizados:

As histórias são entrecortadas, episódios picotados de uma vida em aberto, que emergem em breves fulgurações para logo desaparecerem. Por isso, o leitor experimenta a leitura como passeio, simultaneamente diacrônico e sincrônico, atravessado por uma série de histórias paralelas que surgem em momentos arbitrários, e onde, principalmente, a própria evolução da grande História não resulta em progresso, nem numa consciência superior. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.83-84)

A apresentação do romance operada pelo estudioso aponta para a ruptura temporal sobre a qual nos alerta Walter Benjamin. O filósofo alemão, ao tomar alegoricamente o quadro **Angelus novus**, de autoria de Paul Klee, para refletir sobre o progresso, propõe uma forma diferente de se pensar a história. Não sem razão, alude ao que seria a explosão do *continuum* da história. Diferentemente do historiador tradicional, que convencionalmente trabalharia com os grandes acontecimentos e monumentos historicamente determinados, na história construída pelo materialista histórico o cronista

narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história (BENJAMIN, 1987, p. 223).

Se pensarmos por meio da proposta benjaminiana, que leva em conta o papel do cronista, **Inferno provisório** parece propor uma transfiguração da linha cronológica moderna supracitada ao se utilizar de uma espécie de recurso aglomerativo para fazer cruzar uma gama intrincada de trajetórias dentro do referido período histórico.

Sendo assim, a pluralidade de personagens que surgem, desaparecem e ressurgem abre a possibilidade de contato com a história enterrada pelo discurso progressista, que ainda hoje abafa vozes e sujeitos em prol de uma progressividade histórica rumo a uma vida ideal.

Vejam-se alguns exemplos dessas vozes e sujeitos.

Um dos personagens do quarto volume do **Inferno provisório** – **O livro das impossibilidades** – chama-se Guto. Ele é o protagonista da primeira história do livro – “Era uma vez” – e sai de Cataguases com o pai para visitar a madrinha e sua família que há muito migraram para São Paulo. Esses moradores da periferia de São Paulo recebem Guto e seu pai em sua casa e então se estabelece o confronto entre “os sonhos da saída com a realidade conquistada à custa de muitas ilusões”. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 85).

Na metrópole, Guto choca-se com as diferenças culturais entre o mundo de Cataguases e as crenças da cidade de São Paulo, simbolizadas pelas relações de Guto com seus primos, Natália e Nilson. O protagonista da história sente-se sem lugar. Veste-se, comporta-se, tem crenças estranhas àquele espaço. Diferentemente de várias outras histórias que compõem os outros volumes de **Inferno provisório**, sabemos que, em “Era uma vez”, por uma indicação no início do texto, a história se passa em “uma data qualquer de 1976”. (RUFFATO, 2008, p. 15). O primo de Guto, Nilson, e seus colegas, são jovens que vivem num Brasil onde produtos da chamada contracultura, talvez tardia no nosso país, compõem seus imaginários. São várias as referências a essas representações artísticas que, juntamente com a proliferação do uso de drogas, conforme apontado por Theodore Roszak (1972), poderiam ter uma influência alienante na juventude de então. Nilson e seus amigos, por exemplo, são garotos sem perspectivas e que sempre se agrupam em um local abandonado – “um porão escuro [...], no cômodo, mofo e ranço de cigarro. Espalhadas sobre o chão-de-cimento grosso, guimbas

recentes e antigas”. (RUFFATO, 2008, p. 40, 41). Local em ruínas que, simbolicamente, marcaria os jovens como sujeitos prematuramente inseridos num processo de ruína social.

Muitas são as referências à moda e principalmente à música do referido movimento cultural: *The Who*, *Thin Lizzy*, *Deep Purple*, *Scorpions* etc. Um dos colegas de Nilson, por exemplo, se autointitula Jimmy, referência ao guitarrista Jimmy Page, da banda britânica de *hard rock* Led Zeppelin, ícone dos anos 70.

Antes de chegar à construção de sentidos advindos da história de Guto na narrativa, importa discorrer sobre a contracultura com a ajuda de Antonio Renato Henriques, que afirma:

se para Gramsci coexistem duas culturas numa mesma sociedade (uma dominante e a outra sufocada), para Marcuse a asfixia foi de tal ordem que existe hoje, a nível das classes sociais, apenas a cultura dominante. O proletariado assumiu os valores da burguesia, deixou de ser força revolucionária, sonha em subir na vida e viver aburguesadamente. Porém, restam as minorias desfavorecidas, que não havendo ainda compactuado com o poder dominante, preservam em seus valores uma oposição ao que está estabelecido, se configurando como uma autêntica força revolucionária. Esta oposição à cultura ocidental vigente chamou-se contracultura. (HENRIQUES, 1990, p. 404)

Apesar de soar datada, e ainda que tenhamos ciência, hoje, de que seria simplista tratar as diferenças culturais de maneira dicotômica como proposto por Henriques (1990), o texto nos ajuda a pensar uma das facetas da intertextualidade contracultural presente em **O livro das impossibilidades**. Trata-se de uma cultura do sujeito marginalizado, fora da cultura dominante, analogicamente oriunda da rua, que almeja romper com os padrões sociais vigentes e que, obviamente, interfere esteticamente nos produtos culturais produzidos no meio desse turbilhão revolucionário. De que maneira essa migração intertextual, musical e contracultural, pode nos ajudar a pensar a tessitura literária do livro em análise?

Vejamos antes o que escreve o professor Henriques sobre a música do momento:

O Rock and Roll, devido a sua pobreza musical e por ser essencialmente ritmo, buscou se enriquecer unindo-se a outras formas musicais. Surge o *hard rock*, o *rock blues*, o *country rock*, usa-se (sic) letras românticas e políticas, a melodia se torna quase erudita, quase oriental, quase latina, experimental, etc. Esta trajetória passou por vários nomes: Jimi Hendrix, Janis Joplin, James Taylor, Simon and Garfunkel, Joahan Baez, Pinck (sic.) Floyd, Bob Dilan e os Beatles. (HENRIQUES, 1990, p. 405)

O rock (seja *hard rock*, seja *blues/country rock*, seja *rock progressivo* etc.) tornou-se a música contracultural por excelência e uma das bandas citadas por Henriques (1990), o Pink Floyd, é uma das mais importantes do movimento e está intimamente ligada à tessitura do quarto volume do **Inferno provisório**.

Na última história do livro, “Zezé & Dinim”, após um capítulo inicial sem título, sequenciam-se 21 outros capítulos – enumerados de 0 a 20. Os títulos dos capítulos 1 a 20 são todos traduções livres dos títulos dos 20 álbuns lançados pela banda no decorrer de sua carreira. Sobre a musicalidade levada a cabo pelo Pink Floyd, Stuart Laing diz que tanto essa quanto a dos The Beatles

“were prime movers using avant-garde musique concrete, classical form, orchestration, sound effects, jazzy instrumentation, complex song cycles and other methods to explore new territory”.² (LAING, 1993)

Tradução livre, de minha autoria: “foram pioneiros no uso de *musique concrète* de vanguarda, forma clássica, orquestração, efeitos sonoros, instrumentação jazzística, canções com ciclos complexos e outros métodos para explorar novos territórios.”

Há, na musicalidade da banda, portanto, uma intenção experimentalista que difere do rock convencional de três acordes e traz para as composições uma hibridização estética que coloca sua música num lugar de “desrotularização”. O rompimento temporal e rítmico proposto pela música do conjunto inglês, ao ser inserido como movimento de intertextualidade, amplifica possibilidades de leitura do texto de Ruffato, que busca romper com formas tradicionais do romance burguês. A intertextualidade proposta através da inserção das referências contraculturais, em especial do Pink Floyd, dialoga com essa proposta de rompimento com o tempo cronológico e linear e com o ritmo narrativo também almejado na escrita.

Discursos do narrador e dos personagens se atropelam como numa possível utilização atual de técnicas *beatnik* como o *cut-up*, por exemplo. Mais uma referência à contracultura. Tais recursos, bem como rimas e aliterações salpicadas no decorrer das histórias, além de outros recursos rítmicos como quebras sintáticas, por exemplo, criam ruídos e um andamento não linear de escrita literária, possibilitando uma aproximação entre a organização textual do texto de Ruffato e a quebra temporal/desconexão rítmica de composições presentes nos álbuns do Pink Floyd. Em certos momentos, Ruffato faz uso de frases que se chocam sem a menor concordância sintática; o que nos faz distinguir uma frase da outra, sem que nos percamos completamente na leitura do texto, é apenas a alteração tipográfica:

desafastando engraçadinhos que, !ôôôôôôôô!, nas frinchas do mal-ajambrado fraldão improvisado do lençol branco-encardido exploraram seu rabo com o indicador, !êêêêêê!, *quê que isso?, porra!, Merda!, quê que isso?, caralho!*, estatelado no chão, cotovelos e joelhos esfolados. (RUFFATO, 2008, p. 94). “tudo: emprego, casa, escola, colegas, mãe, família, sossego: tudo.”(RUFFATO, 2008, p. 99).

No primeiro excerto, Matias, um sujeito fantasiado de bebê e completamente embriagado, é “molestado” por foliões. Vozes se acotovelam e se entrecortam num desritmado samba de bloco de carnaval. São perceptíveis, graças aos recursos tipográficos utilizados pelo autor, a voz de um narrador, a do próprio Matias, além do coro de coadjuvantes que preenchem a cena. Os discursos são expostos descoordenadamente, aproximando o discurso literário de um amontoado ruidoso.

Já na segunda citação, o discurso assume-se como ruído, inclusive, podendo ser visto como semanticamente vazio. Apesar de ser perceptível o encadeamento de palavras dicionarizadas (emprego, casa, escola, colegas, mãe, família, sossego), a simples supressão dos espaços entre elas faz com que percam sua identidade dicionarizada e tornem-se uma enorme palavra outra, na verdade, um ruído. Ainda que abordá-las como palavras separadas seja uma possibilidade, o ritmo de leitura torna-se outro. Dissonâncias discursivas, aceleração/descompasso rítmico e ruído, características acentuadas e ampliadas através da leitura

intertextual são acentuadas pela utilização, na composição textual, das referências à banda inglesa Pink Floyd, pois esta também utiliza recursos similares em sua tessitura musical.

Obviamente, tais recursos não são meros exercícios de virtuosismo intertextual; há, na proposta de Ruffato, uma intenção política, o que nos leva a pensar metaforicamente essa “desritmização” operada.

Primeiro, o descompasso rítmico, obviamente apenas um recurso dentre os diversos utilizados pelo autor, condiz com a proposta previamente mencionada de descronologização temporal e, por conseguinte, de tentativa de rompimento com uma causalidade que levaria, de acordo com o *zeitgeist* moderno, ao rompimento com a própria estrutura do romance.

Segundo, além do descompasso temporal, mas ainda pensando temporalmente, esse ruído dialógico entre texto literário e texto musical contracultural aproximar-se-ia de um estado social em ruínas. Um espaço de escombros – cf. Benjamin e seu *Angelus Novus*. (1985). O ruído sonoro do Pink Floyd, juntamente com a ruína textual, aponta para um *continuum* da história que se perde. O ruído como ruína. O romance como forma arruinada. Além de história a contrapelo, uma não História, que privilegia os fragmentos, a vida cotidiana.

Vale ressaltar, porém, um aparente paradoxo sobre o qual a saga **Inferno provisório** parece se estruturar. Os volumes mostram uma cronologia que parte dos anos 50 até o presente. O próprio **Livro das impossibilidades** parece trabalhar dentro de um conjunto cronológico linear já que é possível apreender linearmente a história de vários dos personagens. A própria utilização das datas de lançamento dos discos do Pink Floyd marca, quase tradicionalmente, o tempo linear através do qual o leitor pode acompanhar, por exemplo, Zézé e Dinim e suas trajetórias da infância à vida adulta. Como pode, então, o texto querer romper com a “grande história”, com a “história oficial”? Essa proposta estética realmente consegue efetuar tal rompimento? Talvez a resposta esteja na ruína à qual estão submetidos os personagens. Essa progressão temporal de suas vidas os leva à desilusão e não ao progresso linear para o qual apontava o pensamento moderno. São, entretanto, questões para as quais ainda não tecemos respostas.

Pois bem, a musicalidade harmoniosa migra em direção ao ruído tresloucado, à própria ruína, o que nos leva a um movimento de recuo à primeira história, “Era uma vez”, aquela que tem Guto como protagonista. Guto

tanto bisbilhotou que, poeirento, descaído sobre o catálogo-de-telefone, revelou-se um livro, capa dura, figuras entremeando as páginas, *Os últimos dias de Pompéia*, Lord Bulwer Lytton (RUFFATO, 2008, p. 33).

A identificação do personagem não é com seus consanguíneos e sim com o livro.

Propositadamente, esse livro nos remete a mais uma menção não só à música do Pink Floyd, mas a um de seus produtos audiovisuais. Em 1971 é lançado o filme **Live at Pompeii**, gravado nas ruínas da conhecida cidade italiana devastada pela erupção do vulcão Vesúvio. Nesse filme há um diálogo entre a tecnologia e a tradição, entre a forma clássica em ruína e a sonoridade que se apropria dessa tradição e a transforma em ruínas. O filme é aberto, após quase dois minutos de tela em *black*, por imagens de uma cidade em ruínas e completamente abandonada (fig. 1). Em seguida, todo um aparato tecnológico para execução dos sons e gravação do audiovisual é montado em uma arena também em ruínas (fig. 2).

FIGURA 1





FIGURA 2

É possível aproximarmos os espaços arruinados presentes por todo o **Inferno provisório** – “Na sala, baixa, úmida, minúscula (...); A casa seteanã, mais apertada que a que habitavam no Beira-Rio, escura, apnéica, provocava engulhos.” (RUFFATO, 2008, p. 24, 28) – aos espaços arruinados e desertos da Pompeia arrasada pelo vulcão Vesúvio. Esse espaço deserto é preenchido, no decorrer do filme, por esses sujeitos, sua musicalidade e sua tecnologia. O espaço que se constituía como um não espaço, por meio de sua ocupação, é reavivado pelos músicos e pela equipe técnica que ali se instalam para a produção do filme. Aquele espaço da antiguidade é reorganizado por uma modernidade tecnológica que o modifica, transforma e ressignifica. Faz das ruínas em fragmentos um espaço de arte.

De certa maneira, assim também parece querer operar Ruffato. Ele se apodera de um espaço de expressão tradicional, o romance, e tenta reorganizá-lo formalmente, dando visibilidade a personagens, tempos e espaços esquecidos pela literatura brasileira.

Assim como as ruínas do espaço geográfico, há também as ruínas dos espaços internos dos personagens. Nessa relação – lembrando as reflexões de Milton Santos (1997) sobre o tema – o espaço se configura a partir das relações entre os espaços geográficos, os percorridos por ruínas temporais e por personagens arruinados em sua falta de perspectiva.

Não por acaso, logo após a abertura do filme acima mencionada, as imagens que se seguem no filme **Live at Pompeii** mostram pinturas e esculturas que, em sua maioria, remetem o espectador à dor e ao sofrimento (fig. 3, 4).



FIGURA 3



FIGURA 4

Em 79 d. C., a cidade de Pompeia foi destruída por uma furiosa erupção do Vesúvio. Cinzas e lama moldaram alguns cadáveres, o que permitiu que fossem encontrados da maneira como foram mortos. “Jardim dos fugitivos” é o nome dado a um grupo desses cadáveres.

Em outra cena, durante a execução da música “Set the controls for the heart of the sun”, há uma ruptura rítmica em relação ao início da canção, que tem como frase principal e condução um *groove* de bateria que, aos poucos, vai tendo seu andamento acelerado até romper-se por completo. Após o cessar dos tambores e da frase de contrabaixo/guitarra que serve como tema/mote, a música prioriza os sons dos teclados e, a partir de então, atrás da silhueta do tecladista, alternam-se imagens dos “habitantes” do Jardim dos fugitivos”³ (fig. 5).



FIGURA 5

De certa maneira, é também assim a maioria dos personagens trabalhados em **Inferno provisório**, personagens que não se encontram quando migram para fora de Cataguases e que perdem a possibilidade de se reencontrarem, mesmo quando retornam. São como os sujeitos cristalizados no “Jardim dos Fugitivos”, em Pompeia. Personagens sem rosto que, na tentativa de fugirem da catástrofe vulcânica, foram soterrados, porém resistem e suas silhuetas até hoje podem ser percebidas no chão das ruas da antiga cidade, silhuetas “desfaceadas”. Um desses personagens que faz a migração de volta para Cataguases assim surge no texto:

[...] e agora adoentada, à janela do Ana Carrara, periferia de Cataguases, cansaço no coração, varizes, diabetes, o chumbo do desgosto oprimindo os peitos murchos, e amanhã desce o morro para trabalhar. (RUFFATO,2008, p. 139)

O texto de Ruffato, utilizando-se “de gêneros discursivos diversos, deslocando-os, embaralhando-os” (WALTY, 2007, p.64), se apresenta em fragmentos, em ruínas. O escritor trabalha com um olhar voltado para a tradicional série literária brasileira (por exemplo, temáticas da migração urbana e a tensão entre o rural e o urbano, violência e exclusão, ditadura militar etc.) e outro para o nebuloso campo do experimentalismo – que, paradoxalmente, como nos ensinou Octavio Paz, também possui sua tradição. Entretanto, parece fazer com que cada bocado de texto se sustente em si mesmo, deixando rizomáticos fios que se alastram e que podem se entrelaçar em outros, o que deixa sempre aberta a leitura, que se torna, também ela, um processo/ato migratório.

A migração estética do romance nos traz para esta forma desfronteiriça, amórfica, hipertextual, hibridizada com a qual Ruffato compõe essa saga que desafia o leitor. Essa saga esfacelada que trabalha com personagens que migram em direção a melhores condições de vida, mas que, em sua maioria, assim como a forma desse romance, permanecem despedaçados e desterritorializados. O diálogo com outras formas e tradições culturais e com a própria contracultura, tão estigmatizada no decorrer da história, pode simbolizar uma desesperada vontade dessa literatura de romper com paradigmas sociais, estéticos, culturais, de encenar sua consciência contemporânea de que “o presente só é experimentado como um encontro falho, um ‘ainda não’ ou um ‘já era’ (...)”. (SCHOLLHAMMER, p. 12). Uma literatura que anseia borrar a utópica ideia de progresso, e que, ainda assim, assume sua vontade de interferência.

ABSTRACT

Migratory processes and cultural mob

ilities are issues increasingly present in the discussions of various areas of knowledge, given the mitigation of some

frontiers and the enlargement of some possibilities of transit occurred in the contemporary times. Therefore, this work aims to reflect on the migration processes operated in the writing of **Inferno Provisório**, by Luiz Ruffato, based on three central axes: characters, genre, and intertextual migrations. Thus, in addition to thinking the migratory trajectory of the characters in the book, the analysis seek to think the novel structure itself as well as the cultural “interferences” that transit throughout it.

Keywords: Luiz Ruffato. Migration. Novel. Transit. Counter culture.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: EDUSP, 1993.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras Escolhidas**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CORTI, Egon Caesar. **Vida, morte e ressurreição de Herculano e Pompéia**. Tradução de Paulo René de Andrade. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1958.

HANCIAU, Nubia Jacques. Escrituras e migrações: reflexões teóricas. In **Mobilidades culturais: agentes e processos**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

HENRIQUE, A. R. **Contracultura e pop art nos EUA e no Brasil**. Veritas: Revista de Filosofia [Porto Alegre], Porto Alegre, v.35, n.139, p.400-416, set.1990.

LAING, Stuart. The theatre of rock. In **Popular music and society**, V. 17, Issue 1, Spring 1993, pp. 1-21. Disponível em: www.informaworld.com/index/795303499.pdf. Acesso em: 02 de setembro de 2009.

LUCKÁS, George. **A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed 34, 2000.

MABEN, Adrian. **Pink Floyd – Live at Pompeii**. [Filme]. Direção de Adrian Maben. Universal Pictures Visual Programming,

1971. 1 DVD, 61 min.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. Tradução de Olga Savari. In: **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Tradução de Donaldson M. Garschagen. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

RUFFATO, Luis. **O livro das impossibilidades**. (IV Vol. da coleção Inferno provisório). Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Tradução HildegardFeist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WALTY, Ivete. Anonimato e resistência em **eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.) **Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.