



LUIZ RUFFATO E O ÉPICO DO PROLETARIADO BRASILEIRO

DOI: <https://doi.org/10.35699/2965-6931.2024.54186>

MARIA ISABEL BORDINI*

RESUMO: Este artigo se dedica à análise da obra *Inferno Provisório*, do escritor brasileiro contemporâneo Luiz Ruffato. Partindo das teorizações de György Lukács em "O romance como epopeia burguesa" e "Narrar ou descrever", retomam-se os elementos lukacsianos que constituem o caráter épico do romance, quais sejam, a tipicidade, a totalidade e a ação, e busca-se identificar se e em que medida tais elementos são constitutivos da obra de Ruffato. Enfatiza-se o aspecto da totalidade, levantando-se hipóteses sobre de que modo esses elementos se apresentariam nesse conjunto de narrativas fragmentárias e não-lineares que constituem *Inferno Provisório*. Abordam-se as diferenças estruturais entre as duas edições da obra e sugere-se a possibilidade de inserção do projeto político-literário de Ruffato no que poderia ser uma tradição do romance proletário no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Luiz Ruffato; György Lukács; épica; romance proletário.

Luiz Ruffato and the epic of the Brazilian proletariat

ABSTRACT: This article analyzes the novel *Inferno Provisório*, by contemporary Brazilian writer Luiz Ruffato. Based on György Lukács' theorizing in "The Novel as Bourgeois Epic" and "Narrate or Describe", it takes up the Lukácsian elements that constitute the epic character of the novel, namely typicality, totality and action, and seeks to identify whether and to what extent these elements are constitutive of Ruffato's work. The aspect of totality is emphasized, raising hypotheses about how this element is presented in the set of fragmentary and non-linear narratives that make up *Inferno Provisório*. The structural differences between the two editions of the work are addressed and the possibility of inserting Ruffato's political-literary project into what could be a tradition of the proletarian novel in Brazil is suggested.

KEYWORDS: Luiz Ruffato; György Lukács; epic; proletarian novel.

* Universidade Federal do Paraná

Luiz Ruffato já integra há algum tempo a cena literária brasileira, apresentando um projeto literário consistente e em boa medida provocador, bem como ambicioso. Sua obra de estreia, o livro de contos *Histórias de remorsos e rancores*, é de 1998. Seu segundo livro, *Os sobreviventes*, é de 2000. Ambos foram reelaborados a fim de integrarem o projeto *Inferno Provisório*, série de cinco volumes publicados entre 2005 e 2011 e relançada em volume único em 2016. Este artigo se dedica justamente a esta que até agora parece ser sua obra de maior impacto e sua grande contribuição à representação do que, sem grande rigor terminológico, vamos chamar de o proletariado brasileiro. “Pode parecer pretensioso, mas eu queria que o conjunto de minha obra fosse épico no sentido de que fosse a história do proletariado brasileiro”, diz Ruffato (2006, s.p.).

O posicionamento de Ruffato é explícito quanto aos temas e abordagens que escolheu desenvolver. Em entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda, o autor revela o quanto o seu projeto literário está, desde a origem, orientado pelo que se pode chamar de um programa estético-político:

Fui programático também na descoberta do que escrever. E comecei a pensar o seguinte: “Bom, eu podia escrever sobre o que eu conheço”. E comecei a procurar a minha realidade na literatura brasileira. E levei um susto. A literatura brasileira não tem uma tradição da literatura da classe média baixa ou da operária. Só encontramos, no máximo, o pequeno funcionário. Lima Barreto trata a classe média baixa de uma maneira fantástica, mas também não é a classe média baixa que tem que bater cartão, digamos assim, ainda é o pequeno jornalista, o pequeno funcionário público. E eu comecei a perceber que talvez esse fosse um filão rico que eu poderia explorar, porque era um universo que eu conhecia muito bem. E como projeto político, eu poderia dar uma contribuição neste sentido. (Ruffato, 2006, s.p.)

A classe média baixa e o operariado brasileiro: é esta, segundo as palavras do próprio escritor, a realidade eleita por sua ficção. No seu depoimento acima, encontra-se também sugerida uma intenção de suplementação do cânone nacional. Isto é, numa manobra crítica, Ruffato aponta a suposta ausência de um lugar social determinado, o da classe trabalhadora, no imaginário coletivo brasileiro ou, pelo menos, na parcela desse imaginário que é formada pela literatura. O escritor se propõe a, em alguma medida, sanar essa lacuna.

Seu principal projeto, nesse sentido, é sem dúvida *Inferno Provisório*, uma apropriação literária da história do operariado brasileiro, desde o seu crescimento mais intensivo nos anos 50 até a sua situação nas grandes metrópoles no início do século XXI. Nesse sentido, pode-se dizer que o escritor mineiro ocupa um lugar de exceção, talvez único, no cenário da literatura brasileira contemporânea. Pois se o romance de temática proletária ocupava lugar de destaque na literatura brasileira da década de 30, ele vai escasseando nas décadas seguintes, não que a condição do trabalhador não seja mais tematizada, mas ela vem literariamente representada de modo difuso, em geral misturada a outros temas que muitas vezes acabam passando para o primeiro plano, tais como a violência urbana, o crescimento das cidades e questões de gênero.

Inicialmente, *Inferno Provisório* compunha-se, como já mencionado, de cinco volumes, editados entre 2005 e 2011. Ruffato, no entanto, é um escritor que lida com seus textos publicados como obras em progresso, modificando-as ou mesmo incorporando-as em novos projetos, numa interessante relação de provisoriedade com a própria escrita. Suas obras de estreia, *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e *Os sobreviventes* (2000), já tinham sido reelaborados e integrados ao projeto *Inferno Provisório*. Em 2016, uma nova edição em volume único foi publicada. Esta edição mais recente, contudo, não é uma simples reunião dos cinco volumes anteriores em um só. As trinta e oito narrativas que compõem a obra foram reordenadas em outra sequência, várias foram reescritas e a estrutura anterior em cinco partes também foi reelaborada. Mas, antes de falar da nova versão, bem como de suas implicações para o projeto de Ruffato — ressalte-se que o aspecto formal e estrutural da narrativa remete à necessidade, já declarada pelo autor, de reinvenção da forma romance para tratar de uma realidade (a da classe operária) alheia à origem do gênero (já que o romance seria o gênero burguês por excelência), cabe contextualizar e apresentar a obra no seu projeto original.

A pentalogia *Inferno Provisório*, em sua versão inicial de cinco volumes, se desdobra nestes cinco movimentos: *Mamma, son tanto felice* (2005) retrata o êxodo rural nas décadas de 50 e 60; *O mundo inimigo* (2005) apresenta a fixação do primeiro proletariado em Cataguases, uma pequena cidade industrial de Minas Gerais (cidade natal do escritor, por sinal), durante a década de 60 e começo da de 70; *Vista parcial da noite* (2006) expõe os conflitos entre o campo e a cidade nos anos 70 e 80, período de um exponencial e caótico crescimento urbano; *O livro das impossibilidades* (2009) registra

algumas das principais mudanças culturais e comportamentais das décadas de 80 e 90; *Domingos sem Deus* (2011), por fim, dá um panorama das condições de existência do trabalhador brasileiro no início do século XXI.

Esta primeira versão da obra apresenta, portanto, um aspecto de linha do tempo que na versão unificada se perde um pouco, uma vez que, reordenadas as narrativas, cenários de uma Cataguases mais rural se alternam com imagens de uma província que já sofre mais os influxos de capitais como Rio de Janeiro e São Paulo. Quer dizer, na edição definitiva do texto, temporalidades distintas convivem e se fundem, demonstrando a evolução e ao mesmo tempo o que há de continuidade, de permanência na trajetória do proletariado brasileiro. Na primeira versão da obra, cada volume pode ser lido de maneira independente. O próprio Ruffato afirma que “cada volume do *Inferno Provisório* é totalmente autônomo e dentro de cada volume as histórias são totalmente autônomas”¹. Entretanto, já nessa primeira versão encontra-se a intencionalidade de produzir uma narrativa unificada, um *romance coletivo*, como o autor menciona e, portanto, as histórias se comunicam e os personagens reaparecem. Esse caráter coletivo —essa estrutura de épico do proletariado brasileiro, encontra-se melhor realizada na edição unificada da obra.

Com efeito, na edição original, as trinta e oito narrativas que compõem *Inferno Provisório* podem ser lidas como contos que, ainda que tenham um tema e pano de fundo comum, girando sempre em torno da vida da classe trabalhadora de Cataguases, se apresentam com relativa independência.

Na edição em volume único, o caráter unificado e coletivo da obra, isto é, o aspecto de narrativa de uma coletividade, fica mais evidente. A articulação entre várias das narrativas e a relação entre personagens, que aparecem e reaparecem, se torna mais forte. Há alguns personagens que exercem o papel de costura entre as histórias, que reincidentem em algumas das narrativas, e isso se torna mais claro ao leitor nessa última versão do texto. Pois a reunião num corpo único, assim como a reordenação das narrativas, torna esses momentos de retomadas de episódios e personagens mais significativos para o leitor.

Outra diferença importante a se ressaltar é, a ausência, nesta segunda edição, da variação tipográfica que se encontra em diversas narrativas na primeira edição, e cuja função é marcar, graficamente, a alternância entre o discurso do narrador e dos personagens, bem como, por vezes, entre temporalidades distintas. Seguindo um

¹ Depoimento retirado de entrevista divulgada em: TRIGO, 2011, s. p.

procedimento composicional que é fundamental em *Eles eram muitos cavalos* (2001), obra anterior e talvez uma das mais célebres do escritor, a primeira versão de *Inferno Provisório* investe nessa mesma representação mais direta (isto é, sem a mediação do narrador) de uma pluralidade de vozes, representadas por meio de diferentes recursos gráficos, como negrito, itálico e outras fontes tipográficas. Essa demarcação gráfica da pluralidade discursiva parece estar a serviço da escolha temática e do aspecto político da proposta de Ruffato — denunciar a ausência de representação literária do proletariado. Ao ser significativamente reduzida na edição atual, se por um lado o texto perde um pouco daquele caráter plural — interessante como recurso de representação da coletividade, por outro lado a unidade do texto cresce e o elemento coletivo adquire um caráter mais orgânico, afastando o risco de uma certa artificialidade que a variação tipográfica da versão anterior poderia acarretar.

Quer dizer, a escolha desta nova edição parece dizer que se torna desnecessário demarcar o elemento coletivo da obra na camada mais superficial do texto, a da apresentação gráfica, uma vez que esse já se coloca na estrutura plural e cíclica da obra. Isto é, ao mesmo tempo em que o texto se fragmenta numa sequência de histórias em que os personagens e situações vão se multiplicando, essa multiplicidade possui um caráter de conjunto, de todo, que se fortalece pelo estabelecimento de uma instância narrativa organizadora do texto (que a teoria pode chamar de autor implícito), a qual se torna mais evidente com o abrir mão da variação tipográfica presente na edição anterior.

As mudanças realizadas na última versão fortalecem, ainda, a intencionalidade épica da obra, enunciada por Luiz Ruffato na citação já reproduzida: “eu queria que o conjunto de minha obra fosse épico no sentido de que fosse a história do proletariado brasileiro” (Ruffato, 2006, s.p.). O projeto de escrever o épico do proletariado brasileiro passa diretamente pela questão do gênero narrativo, mais especificamente pela necessidade de repensar e redesenhar a forma romance. Uma questão que acompanha o escritor desde o início de sua produção, como ele declara na já mencionada entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda:

Como posso escrever sobre a classe média baixa, sobre o proletariado usando a forma, o gênero do romance, que foi criado para dar uma visão de mundo da burguesia? Essa era uma contradição imensa e passei muito tempo tentando resolvê-la. (...) Percebi então que na mesma época que nasce o “romance”, o romance burguês, nasce também um

anti-romance. Com [Laurence Sterne], com Xavier [de Maistre] e vai formar uma tradição paralela. Me aprofundi nesse tipo de literatura, para entender como é que ela funcionava. (Ruffato, 2006, s.p.)

O caráter épico desse projeto de Ruffato é a questão sobre a qual este artigo se debruça, a partir da análise da última versão de *Inferno Provisório*.

Para examinar esse caráter épico, é relevante lançar mão de algumas teorias consagradas acerca da épica e do romance. Tenho em mente o texto clássico de Lukács, “O romance como epopeia burguesa”, em que o filósofo desenvolve a ideia, originalmente formulada por Hegel, da epopeia como o gênero associado a uma experiência de totalidade, e do romance como o seu sucedâneo no período de ascensão da burguesia como classe hegemônica. Remeto-me também a “Narrar e Descrever”, em que Lukács distingue esses dois modos de composição e aponta a narração como responsável pelo caráter épico do texto literário, pois somente através da *praxis* é que a humanidade das personagens se revelaria.

Lukács critica o romance da segunda metade do século XIX porque nele é a descrição, e não mais a narração, que se torna o princípio de composição fundamental. É com esses dois textos que busco dialogar. Parece-me relevante ter em vista as considerações que Lukács aí desenvolve a partir de Hegel, numa guinada materialista de alguns de seus principais conceitos, pois a ideia do romance como um gênero inicialmente burguês, cujo caráter épico se declina à medida que a burguesia deixa de ser a classe revolucionária, é uma ideia com a qual dialogam os escritores que em alguma medida entram em contato com as premissas do realismo socialista, incluindo os escritores brasileiros que, na década de 30, estão às voltas com o chamado romance proletário. Assim, não é que se pretenda tomar as teorias de Lukács como formulações incontestáveis ou categóricas sobre o romance, mas parece-me que, no que diz respeito à figuração da experiência do trabalho na literatura ocidental, e especialmente para uma tradição que está em interlocução com o realismo socialista, como em alguma medida parece ser o caso da vertente brasileira do romance proletário instaurada na década de 30 (vertente com a qual o projeto de Ruffato inevitavelmente dialoga), a proposta lukácsiana deve ser colocada em cena e em debate.

“O romance como epopeia burguesa”, originalmente publicado em 1935, parte da consideração de Hegel de que o romance seria o gênero que, na época burguesa, corresponde à epopeia. Nessa visão, o romance deixa de ocupar um lugar inferior no

sistema dos gêneros, reconhecendo-se o seu caráter típico e dominante. Hegel opõe ao caráter poético do mundo antigo o caráter prosaico da sociedade moderna burguesa. Naquele, o indivíduo só faz sentido no todo. Nesta, o indivíduo responde apenas por suas próprias ações.

Os homens modernos caracterizam-se por agirem para si, estão separados das finalidades da totalidade. Esse quadro histórico-filosófico, apresentado por Hegel, impede o florescimento da poesia, que cede terreno para a prosa linear. Hegel apresenta o tempo antigo como marcado pela falta de autonomia das forças sociais e do indivíduo, é nesse panorama que nasce a epopeia, num cenário em que o homem antigo só tinha consciência de si quando em comunhão com o todo.

Nessa perspectiva, poesia e civilização são incompatíveis, entretanto, segundo Hegel, seria justamente função do romance mitigar essa contradição. Grosso modo, as duas formulações fundamentais da filosofia clássica alemã acerca do romance são: o entendimento acerca do rebaixamento das atividades espirituais e sociais, como arte e poesia, em detrimento do avanço técnico-material; e a compreensão do distanciamento de qualquer possibilidade de criação de uma épica moderna aos moldes de Homero.

Não obstante essa impossibilidade, para Hegel o romance é o gênero que objetiva os mesmos fins da epopeia antiga, mas não pode se concretizar nesse sentido porque o contexto histórico-filosófico não permite a realização plena das finalidades épicas. Nisso o acompanha Lukács (2009, p. 202): “A contradição da forma romance reside precisamente no fato de que o romance, como epopeia da sociedade burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói as possibilidades da criação épica.”

Para Hegel, o objeto de representação do romance deve ser a luta do indivíduo contra a realidade prosaica; o efeito dessa luta se manifesta numa convergência entre civilização burguesa e poesia. O romance, assim, faria o meio de campo entre a poesia e o prosaísmo da vida burguesa e, de acordo com Hegel, serviria como meio de educação do indivíduo para a vida na sociedade moderna burguesa.

Diante disso, pode-se dizer que os dois elementos chave que Lukács credita à estética do idealismo clássico no campo da teoria do romance são: a relação entre epopeia e romance, que se estabelece nos seguintes termos: toda grande arte romanesca encontra sua poeticidade na impossibilidade de realização do ideal épico; e a consciência de que o romance é um gênero original, novo, devido à diferença histórica entre este e o épico.

Como já afirmado, para Lukács, o romance compreende uma contradição interna, pois, enquanto epopeia da sociedade burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói as próprias possibilidades da criação épica. Contudo, a partir das novas possibilidades suscitadas pelo mundo burguês, o romance se torna o representante típico da expressão da vida burguesa:

É no romance, ademais, que as contradições específicas da sociedade burguesa têm sido figuradas do modo mais adequado e mais típico. As contradições da sociedade capitalista fornecem, assim, a chave para a compreensão do romance enquanto gênero. (Lukács, 2009, p. 202)

Para Lukács, o pressuposto da forma romanesca é a representação das contradições que nascem no interior da vida burguesa e, que se constituem a partir do antagonismo de classe entre aqueles que possuem bens e aqueles desprovidos destes. Dado isso, a vida privada torna-se a matéria do romance por excelência.

Outro elemento fundamental da concepção lukácsiana sobre o romance é a ação, conceito chave por trás da distinção entre narrar e descrever. A ação é um elemento fundamental do romance, pois permite o reflexo adequado da realidade e o status de epicidade da narrativa. As condições de nascimento da ação, bem como sua forma e conteúdo, são determinados “pelo grau de desenvolvimento da luta de classes” (Lukács, 2009, p. 209). Quando a ação é reduzida, como é o caso do romance naturalista do século XIX — que Lukács critica por privilegiar a descrição ao invés da ação, a verdade social que só pode ser revelada pelo embate entre personagem e realidade objetiva, não pode mais ser refletida adequadamente.

É típico desse período (o século XIX) a ideia, influenciada pelo positivismo, de que a literatura é uma ciência. Tal ideia, na perspectiva de Lukács, só viria a subsidiar uma visão do homem como produto mecânico, tanto do ambiente quanto da hereditariedade. Esse modo de representação da realidade pela literatura aponta para uma atitude passiva do escritor em relação à matéria representada e ao mundo. Lukács conclui que o reflexo da realidade gerado pelo romance naturalista é deformado. Seus autores representam, ainda que involuntariamente, a inumanidade própria do sistema capitalista e seus personagens, e acabam por suavizar uma possível revolta contra a desumanização do homem. Assim, Lukács se afasta da ideia hegeliana do romance como educação do indivíduo para o mundo moderno. Pois o romance, como epopeia burguesa, nasce já com as sementes da sua dissolução.

O caráter épico do romance só floresceria à medida que se manifestasse o desenvolvimento de consciência da classe proletária. Lukács parte do pressuposto de que o problema central da estética do romance consiste na questão da degradação do homem na sociedade burguesa capitalista. A luta de classes do proletariado faria surgir um mundo em que a atividade espontânea dos homens pode se desenvolver com heroísmo. Dessa maneira, o operário consciente só pode ser figurado como um herói positivo. Portanto, esse novo tipo de romance passaria a resgatar características da epopeia adaptadas a uma nova perspectiva histórica nascente, a da edificação da sociedade comunista:

Esse novo desabrochar dos elementos da epopeia no romance não é uma simples recuperação artística da forma e do conteúdo da antiga epopeia (da mitologia, por exemplo), mas nasce necessariamente da emergente sociedade sem classes, sem romper as ligações com o desenvolvimento do romance clássico. (Lukács, 2009, p. 239)

Lukács vê, portanto, na ascensão da sociedade comunista a oportunidade de restauração do caráter épico do romance. O representante mais grandioso dessa fase seria Górkí, cuja importância para Lukács é fundamental, pois ele carrega tanto as influências dos grandes romancistas realistas, como Tolstói, quanto a reelaboração rumo às representações do realismo socialista.

Não obstante as limitações que o contexto histórico-social impõe às teorizações de Lukács, especialmente à sua consideração, de caráter teleológico, de que o realismo socialista seria o ponto máximo de desenvolvimento do romance, a descrição do teor épico na sua relação com a forma romance me parece dotada de um valor heurístico pertinente para o exame da questão. Especificamente, para a discussão de um possível caráter épico da obra de Ruffato. Resumindo, Lukács, bebendo na tradição da filosofia clássica alemã, concebe a epopeia como o gênero atrelado a uma visão de totalidade. O romance assume a função de epopeia da era burguesa no contexto da burguesia revolucionária, a que derruba o Antigo Regime. É neste momento da “burguesia vitoriosa” que o romance assume a preocupação de fornecer uma visão da sociedade enquanto todo. Quer dizer, a matéria do gênero romance se volta à autoafirmação da burguesia, impregnada, não obstante, de uma dose de autocritica. Nesse momento, a realidade cotidiana e a vida privada do burguês se tornam a matéria por excelência a ser representada pelo romance. Tipicidade (isto é, a construção de personagens típicos) e ação

são os recursos fundamentais para que o romance possa representar as contradições da sociedade burguesa. E estes são elementos fundamentalmente ligados ao caráter épico.

Contudo, com o estabelecimento da burguesia como classe dominante, o gênero romance, antes associado a um impulso totalizante da burguesia revolucionária, vai perdendo o status épico. Quanto mais profundamente é refletida a luta da burguesia pela liberdade e autonomia, mais essa classe se recolhe em seu interior e desagrega a forma narrativa própria do realismo. O que resulta numa literatura que prima, progressivamente, pela descrição em detrimento da narração. Tem-se, como consequência, o desmoronamento da forma épica.

Dado isso, a questão que se pode colocar é: Ruffato consegue executar o romance como epopeia, por meio de recursos como a perspectiva de totalidade, a tipicidade e a ação?

Primeiramente, deve-se comentar a relação do texto de Ruffato com o gênero romance, propriamente. *Inferno Provisório* se afasta do formato romance mais tradicional, uma vez que não se constitui de uma única narrativa, mas de trinta e oito histórias, que podem ser lidas como contos, organizadas, na última edição, a unificada, em quatro partes, além de um prólogo, o conto “Uma fábula”, e um epílogo, a narrativa “Outra fábula”. Esses contos, como mencionado, estão conectados por cenários e personagens em comum. Um dos cenários que mais fortemente promove essa conexão é o Beco do Zé Pinto, uma espécie de cortiço na cidade de Cataguases, onde vários personagens habitam ou habitaram em algum momento de suas vidas. Essa estrutura fragmentada, mas que ainda assim conserva um *ethos* de unidade, me parece ser a forma possível, na atualidade, de executar uma epopeia do proletariado. Quer dizer, a dissolução do romance em uma fragmentação de vozes vem como um recurso útil, quicá necessário, para falar de um fator coletivo e de circunstâncias econômicas e sociais que vão se repetindo e se acentuando com o tempo. Além disso, a estrutura fragmentária da obra é, como o próprio Ruffato enuncia, uma maneira de captar a intensidade das transformações socioeconômicas associadas ao acelerado e tardio processo de industrialização do país e à formação de uma classe proletária propriamente. A fragmentação do texto, implodindo o formato tradicional do romance, seria um modo de representar, na estrutura do texto, a multiplicação e também a precarização tanto das relações de trabalho quanto dos modos de existir num Brasil transformado pela modernização excludente.

A esse respeito, Ruffato se pronuncia, ainda em consideração à primeira versão da obra *Inferno Provisório*:

assumo o risco de problematizar também o conceito de romance – como acompanhar a vertigem transformadora dos últimos 50 anos sem colocar em xeque a própria estrutura da narrativa? Assim, cada volume é composto de várias histórias, unidades compreensíveis se lidas separadamente, mas funcionalmente interligadas, pois que se desdobram e se explicam e se espriam umas nas outras. Personagens secundárias aqui, tornam-se protagonistas ali; personagens apenas vislumbradas ali, mais à frente se concretizam. E a linguagem acompanha essa turbulência – não a composição, mas a decomposição. (Ruffato, 2006, p. 160)

Desse modo, parece-me que, se há uma experiência de totalidade que subjaz à composição do texto de Ruffato, trata-se de uma experiência marcada pelo esfacelamento de trajetórias individuais afetadas pela precariedade socioeconômica. Trajetórias individuais, mas ainda assim unificadas por um mesmo substrato social. Quer dizer, a ideia de totalidade aparece na obra de Ruffato intrinsecamente associada à ideia, senão de consciência de classe, ao menos de unidade de classe. Isto é, ainda que os personagens não manifestem (ou nem sempre manifestem) consciência de classe no sentido de uma percepção mais clara e organizada das estruturas de segregação e exploração do trabalho a que estão submetidos, há um forte senso de compartilhamento das mesmas condições sociais, o qual se intensifica em narrativas como “Era uma vez” e “Outra fábula”, em que o protagonista, que se repete nas duas histórias, contrasta sua origem interiorana pobre com o cenário da cidade grande e, especialmente no segundo conto, com cenas da vida da classe média.

A ideia de totalidade parece ser também reforçada, no texto de Ruffato, pela sua estrutura em alguma medida circular. A obra se abre com a narrativa intitulada “Uma fábula”, que tem como cenário uma comunidade de descendentes de imigrantes italianos pobres e que conta a história de Micheletto, um pequeno proprietário rural, e sua família. Violência paterna, mãe escravizada e enlouquecida pela função reprodutiva compulsória e decadência do mundo rural, são os principais elementos abordados. Já o conto que fecha a obra tem como título “Outra fábula” e apresenta um cenário oposto ao do primeiro: o jornalista Luís Augusto, filho de uma família operária de Cataguases, numa espécie de crise da meia-idade, repassa sua trajetória de tenta-

tiva de ascensão social, que o levou do interior de Minas Gerais a uma vida de classe média em São Paulo. Reavalia também sua tentativa, inglória, de romper suas raízes com Cataguases e com a origem proletária. Quer dizer, o cenário apresentado no conto de abertura, e que a princípio pareceria superado pela trajetória de *self-made man* de Luís Augusto, revela-se incrustado neste personagem e atualiza-se como o reverso do seu esforço constante em “banhar-se em águas que eliminassem aquela tênue camada que recobria-lhe a pele, denunciando suas origens, o sotaque, a timidez, a roupa mal-ajambrada, a ignorância, enfim, um mundo antigo do qual buscava ávido escapar” (Ruffato, 2016, p. 405). Esse “mundo antigo”, apresentado na narrativa de abertura do livro, cujo arcaísmo se estabelece não apenas pela oposição entre urbano e rural, mas principalmente pelo contraste entre a precariedade socioeconômica (e existencial) dos personagens que povoam o restante das histórias, e a estabilidade do mundo que Luís Augusto sonhara alcançar, esse mundo antigo costura todas as narrativas, contrabalançando a fragmentação da obra com um elemento de unidade.

O personagem Luís Augusto, que encerra o volume, é ainda relevante para conferir o senso de totalidade que fortalece o aspecto épico do texto, porque é uma daquelas figuras que aparece ou é mencionada em outras narrativas. Seu irmão mais velho, Lalado, é o protagonista do conto “Roupas no Varal”, da segunda parte do livro, e Luís Augusto, então chamado de Guto, protagoniza a narrativa “Era uma vez”, na quarta parte do livro, em que, ainda menino, vai com o pai visitar a madrinha em São Paulo. Na narrativa final, “Outra fábula”, é que tomamos consciência das marcas que essa viagem gravou no personagem: “A viagem com o pai para São Paulo, uma semana cravada em seu coração simples, a certeza de que, a partir de então, Cataguases afundaria, lenta e inexoravelmente, numa terrível agonia, até morrer um dia [...]” (Ruffato, 2016, p. 402). Mas Cataguases não morre, surge como uma marca indelével não apenas na trajetória de Luís Augusto, mas, simbolicamente, na do país, como imagem de uma realidade que não pode ser ignorada ou esquecida, como o protagonista desejaria, nem mesmo diante de “histórias de superação”, como é o seu caso. Porque no fim essas histórias, como exceções à regra que são, apenas demonstram a permanência daquilo que se desejaria superar.

Outro ponto interessante, conectado à questão da totalidade, concerne aos títulos das histórias supracitadas, “Uma fábula”, “Era uma vez”, “Outra fábula”. Como mencionado, essas narrativas se destacam estruturalmente na obra de Ruffato por fun-

cionarem como pontos de amarra no texto. Parece significativo que os títulos remetam ao universo do fantástico, do fabular, o que ironicamente contrasta tanto com a realidade retratada quanto com o caráter de denúncia do projeto literário do escritor em geral. Esse contraste irônico pode ter por objetivo enfatizar a proposta política da literatura de Ruffato: unir o ficcional à necessidade de intervenção no real. Ao mesmo tempo, os títulos sinalizam, aparentemente, para a ideia de legitimação da atividade literária enquanto instância de posicionamento político-ideológico. Quer dizer, vão de encontro à ideia de uma literatura “imparcial”, descolada da realidade histórico-social e, nesse sentido, atualizam o espírito épico ao confirmarem o poder da literatura de, ao falar do irredutível e do particular (o indivíduo), falar também do histórico e do geral (o coletivo). Esse movimento, do particular para o geral, me parece ser algo que Lukács aponta como imanente ao caráter épico, ao tratar dos recursos da totalidade, da tipicidade e da ação. “Somente quando o homem age em conexão com o ser social é que se expressa sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência”, diz Lukács (2009, p. 205). E também:

A fantasia poética do narrador consiste precisamente em inventar uma história e uma situação nas quais se expresse ativamente esta “essência” do homem, ou seja, o elemento típico do seu ser social. Através deste talento inventivo, que pressupõe naturalmente uma profunda e concreta penetração nos problemas sociais, os grandes narradores podem criar uma representação global de sua sociedade da qual - como diz Engels de Balzac - é possível, “mesmo no que respeita aos pormenores econômicos”, aprender mais do que “em todos os livros de historiadores, economistas e profissionais de estatística da época”. (Lukács, 2009, p. 205-206)

O elemento típico, como característico da epopeia, é compreendido por Lukács como problemático no romance. Isto é, se na epopeia há a “ligação imediata entre o público e o privado” (Lukács, 2009, p. 208-209), o que resulta “na unidade imediata, nos personagens da epopeia e do drama antigos, do universal e do particular, do típico e do individual” (Lukács, 2009, p. 208-209), na vida moderna, e por consequência no romance, essa unidade imediata não é alcançável. Pois, enquanto no mundo antigo, o mundo da epopeia homérica, “o indivíduo situado no centro da narração podia ser típico ao expressar a tendência fundamental de toda a sociedade” (Lukács, 2009, p. 206), no mundo moderno, caracterizado pela desagregação da sociedade tribal, o indivíduo expressa a contradição típica no interior da sociedade. Quer dizer, como as ações e

características dos indivíduos não podem mais representar a sociedade enquanto um todo, não podem mais se tornar típicas de toda a sociedade, cada indivíduo passa a representar uma das classes em conflito. Ou seja, parece que a tipicidade no romance, ao contrário da epopeia, não está mais atrelada a uma experiência de totalidade, mas sim de fratura no coletivo, de disjunção.

“A criação de personagens típicos (e de situações típicas) significa, portanto, a figuração concreta das formas sociais: significa um novo renascimento – que não seja pura imitação mecânica – do *pathos* da arte e da estética antigas” (Lukács, 2009, p. 208), segue Lukács. Diante disso, talvez se possa afirmar que o formato da obra de Ruffato — múltiplas narrativas que se entrelaçam, múltiplos personagens, significa não apenas uma tentativa de superação do personagem típico do romance burguês — o indivíduo atomizado — em conflito com o conjunto social e a sua substituição por um personagem coletivo, mas é também a multiplicação de situações típicas da disjunção social que é o substrato histórico-material do gênero romance. Assim, se não há um personagem principal cujo destino encarna as contradições fundamentais da sociedade, já que a proposta de Ruffato é construir um personagem coletivo, o conjunto de personagens e situações figurados em *Inferno Provisório* parece ter por intuito operar aquilo que o personagem típico realiza no romance tradicional. Novamente, nas palavras de Lukács,

O personagem é típico não porque é a média estatísticas das propriedades individuais de um certo estrato de pessoas, mas porque nele – em seu caráter e em seu destino – manifestam-se as características objetivas, historicamente típicas de sua classe; e tais características se expressam, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como seu próprio destino individual. (Lukács, 2009, p. 211)

Assim, é o coletivo, o conjunto de destinos individuais interligados por uma mesma base histórico-material, cuja ação, em *Inferno Provisório*, concretiza as relações sociais disjuntivas em questão. Desse modo, a ação, que seria o modo mais adequado de figurar a relação do homem com a sociedade, acompanha o destino não de um personagem, mas consiste numa vertigem de acontecimentos em teia. O que, novamente, restaura o elemento coletivo tão imanente na epopeia original.

A fim de que essas considerações sobre o caráter épico de *Inferno Provisório* deixem o nível da abstração e se tornem mais concretas, cabe desenvolver ainda um pouco mais aquilo que já foi dito sobre a estrutura do livro.

Como mencionado, a primeira edição da obra era composta por cinco volumes, cujos títulos eram: *Mamma, son tanto felice*; *O mundo inimigo*; *Vista parcial da noite*; *O livro das impossibilidades*; *Domingos sem Deus*. Essa estrutura foi parcialmente aproveitada na nova edição, que se divide agora da seguinte maneira: um prólogo, a narrativa “Uma fábula” (que antes abria o volume *Mamma, son tanto felice*); quatro partes, intituladas “O mundo inimigo” (com narrativas que integravam *Mamma, son tanto felice*, *O mundo inimigo* e *Vista parcial da noite*), “Vista parcial da noite” (composta por narrativas do livro de mesmo título, *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*), “Um céu de adobe” (título novo em relação à organização anterior, acolhe narrativas de *Mamma, son tanto felice*, *O livro das impossibilidades*, *O mundo inimigo* e *Vista parcial da noite*) e “Domingos sem Deus” (com narrativas do livro de mesmo título, bem como de *O mundo inimigo*, *Mamma son tanto felice* e *O livro das impossibilidades*); e, por fim, à guisa de epílogo, a narrativa “Outra fábula”, que anteriormente fechava o volume *Domingos sem Deus*.

Notamos que, da estrutura original, foram eliminados os títulos *Mamma, son tanto felice* e *O livro das impossibilidades*. Foi introduzido um novo título, que corresponde à terceira seção da nova edição, “Um céu de adobe”. Ao invés de cinco partes, a obra agora se organiza em quatro, mais um prólogo e um epílogo. Uma estrutura mais enxuta que, parece-me, conferir maior unidade e organicidade ao texto. A retirada do título em italiano, que fazia referência a um passado relativamente recente e fundamental na formação da classe trabalhadora brasileira, o da imigração, a princípio arrefece na obra a presença dessa passagem de nossa história. Contudo, as cenas que reconstituem uma comunidade de imigrantes italianos pobres permanecem dispersas ao longo de todo o volume. O que se dá é a amenização de um registro mais cronológico, mais histórico, da formação da classe trabalhadora, em prol de um maior investimento em índices de literariedade, tais como a dispersão e a onipresença desse Brasil mais rural ao longo do volume todo, ao invés da sua concentração na primeira parte, como na versão anterior da obra. Essa dispersão e ao mesmo tempo a constante retomada desse substrato histórico-social contribuem, novamente, para o senso de unidade e para a perspectiva de totalidade do texto. E constituem, aparentemente, uma maior aposta na literariedade do texto, em relação à primeira edição, uma vez que representam um aumento na complexidade estrutural da obra.

Outro elemento importante acerca da estrutura do texto diz respeito ao aspecto circular envolvido nas narrativas de abertura e encerramento do livro. O conto “Uma fábula” enquadra majoritariamente a realidade da opressão patriarcal, personificada na figura de Micheletto, colono italiano, senhor absoluto da mulher, filhos e criações, que chega a assassinar uma das filhas por esta lhe desafiar o domínio entregando-se a um forasteiro. O contraponto ao Pai Micheletto é André, o filho mais novo, cujo relato do “parto difícil” abre esta primeira narrativa. A história termina com a descrição do jovem André, que se apresenta com elementos de modernidade que se contrapõem ao universo rural e arcaico representado pelo pai:

[...] de dia esculachado em dentro do brim e da camisa de manga comprida riscada, bota dura no pé, chapéu de palha esfiapado, cigarro sem filtro margando o céu da boca, mas, depois, lavados os pés, a cara, os braços e as partes, virava outro, iludido em cima da sua Göricke, espelhos retrovisores e campainha trim-trim no guidão, punhos franjas multi-coloridas, limpa-raios nas rodas, paralamas e capa de selim com escudos do Botafogo, farol de dínamo, muda de roupa limpa, dentes brilhosos, cabelos finos assentados com Brylcreem, perfume ordinário no cangote, enfiando-se pelas cinco ruas, Tarde!, Tarde! [...]
(Ruffato, 2026, p. 21)

A figura de André fora do contexto do trabalho, festivo e cordato, contrasta até fisicamente com a do pai, mal-cuidado, bronco e intimidador, “tão esquisito que, ao cruzá-lo no calçamento, os conhecidos, garimpando os chãos, soltavam um muxoxo, que era um cumprimentar não cumprimentando” (Ruffato, 2016, p. 18). Além disso, André é o filho que quer ir embora, aventurar-se na “cidade grande”. Representa a ânsia de superação do mundo paterno, como se sugere no seguinte trecho, ao final da narrativa:

(...) um dia encorajar-se, aventurar em Ubá, dizem que cidade grande, de amplas modernidades, espiava o ônibus resfolegante na praça, Cataguases-Ubá, janelas pintadinhas de olhos, baixava a canga, iria ainda, deixa estar, arrumava emprego numa fábrica de móveis, ganhava dinheiro, punha um implante de dente de ouro na boca, e, depois, depois sim, caçava uma noiva, casava, pois, a que outro fim se destina a vida? (Ruffato, 2026, p. 22)

Mas essa superação do mundo paterno parece ser algo ilusória, primeiro porque a partida de André, sempre adiada, talvez nunca se concretize, depois porque suas expectativas de uma nova existência no fundo não fogem muito ao modelo paterno. Caçar uma noiva, casar, como se diz ao final do trecho reproduzido, ressoa o projeto

do Micheletto Pai que, depois de adquirir sua propriedade e de se estafar construindo morada e preparando-a para a produtividade, saiu “de casa em casa da colônia caçando a eva que iria povoar aquele mundo virgem de vozes” (Ruffato, 2016, p. 18). À escolhida, mãe de André, não se reserva, contudo, sorte feliz, pois Micheletto trata de isolá-la e levá-la à loucura,

algemando-a nos cordões umbilicais de gravidezes sem fim, largando-a desamparada a minguar num quarto de portas e janelas trameadas por fora, de onde saiu, anciã aos trinta e cinco anos, rija enrolada numa toalha de mesa, tão pássara que até o vento insistia em carinhá-la na derradeira viagem de carro de boi cantador até a igreja de São Sebastião. (Ruffato, 2026, p. 20)

Assim, ainda que os desejos de evasão do rapaz carreguem em alguma medida a negação ao universo arcaico e patriarcal representado pelo Micheletto, esse universo não deixa de ressoar na linha de continuidade inerente à ideia, embutida no projeto de casamento de André, de que a propagação da descendência é, afinal, o fim a que se destina a vida.

Se “Uma fábula” apresenta o impulso de evasão, corporificado em André, o rapaz que quer ir embora, “Outra fábula”, a narrativa que encerra *Inferno Provisório*, apresenta a concretização desse impulso, ao contar a história de Guto, o rapaz que foi embora de Cataguases tentar a sorte em São Paulo. Essa estrutura circular lembra, inclusive, de algum modo, a estrutura de *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, em que o menino Miguilim de “Campo Geral” retorna como o adulto Miguel em “Buriti”. Na primeira novela ou conto, há também um desejo de evasão ou expansão, que se manifesta, por exemplo, na tristeza da mãe de Miguilim por não enxergar o que há detrás dos morros. Esse movimento de expansão se concretiza com a partida de Miguilim do Mutum, ao final. Em “Buriti” temos uma espécie de retorno ao ponto de partida, pois o menino que vem do sertão, mas que cresce na cidade, agora encara seu passado e o defronta com aquilo que ele se tornou, buscando, então, reconstruir sua identidade. Pode-se dizer que o enfrentamento se coloca nos seguintes termos: Miguel é filho do sertão, pois cresceu no Mutum, e também da cidade, pois lá se formou e se transformou em representante do saber intelectual.

Um enfrentamento similar se coloca para Luís Augusto, o Guto de “Outra fábula”. Como já comentado, o personagem também protagoniza a narrativa “Era uma

vez”, em que, adolescente, visita a cidade de São Paulo na companhia do pai, ocasião em que o sentimento de inferioridade e insegurança que surge do confronto entre sua origem interiorana e a megalópole lhe ocorre pela primeira vez e, conforme vamos saber na narrativa que fecha a obra, o faz refém por toda sua vida. Assim, embora aqui não se trate do mesmo personagem que abre e fecha o livro, operando, como em *Corpo de Baile*, uma espécie de retorno ao ponto de partida, esse retorno se coloca de outra forma: pela impossibilidade de superação do cenário de privações e arcaísmo que se apresenta no primeiro conto. Ou, em outras palavras, pela permanência desse cenário mesmo num espaço associado a índices de modernidade e desenvolvimento, como a cidade de São Paulo, indicando com isso a continuidade das relações de exclusão e violência não apenas no plano individual, representado pela dificuldade de Luís Augusto de processar e aceitar seu passado em Cataguases, mas também no plano coletivo, que se concretiza no cenário múltiplo e caótico da capital paulistana.

Ao fechar o livro com a história de um “caso de sucesso”, o menino que sai de um contexto de privação e se faz na vida, a obra parece não só colocar em evidência a exceção que confirma a regra (pois para cada Luís Augusto há muitos outros que não têm a mesma sorte, como demonstram quase todas as narrativas anteriores), mas também relativizar a própria ideia de sucesso, uma vez que a trajetória individual de Guto não elimina a realidade da qual ele provém. O André de “Uma fábula” permanece enraizado no Luís Augusto de “Outra fábula”. Guto executa o sonho de André de deixar para trás o mundo de precariedade material e existencial representado pela cidade de Cataguases e entorno, mas apenas para descobrir que esse mundo permanece insuperado até para aqueles que ascendem socialmente, pois ele continua a fazer parte da história coletiva da qual todos, em alguma medida, participam.

Já encaminhando para uma conclusão, pontuo que, diferentemente da proposta luckasiana, *Inferno Provisório* não executa a defesa de um credo político mais fechado e monolítico em prol da Revolução. O retrato literário da precariedade material e existencial do proletariado brasileiro me parece, muitas vezes, conduzir a uma constatação desesperançada. Há espírito de denúncia, sim, mas não de convocação à resistência articulada, em prol de uma transformação social palpavelmente realizável, ainda que distante.

Sobre o caráter fragmentário do texto de Ruffato, em confronto com a reivindicação de um caráter épico que o autor faz à sua obra, pode-se afirmar que a desestrutu-

ração narrativa de *Inferno Provisório* corresponde à desestruturação das relações no plano histórico-material que a obra pretende retratar.

Frente a isso, cabe retomar o comentário acerca do elemento épico na obra de Ruffato. Há um esforço de reinvenção do gênero romance, por parte do autor, enquanto épico do proletariado, investindo, para tanto, nos aspectos da totalidade e da coletividade da experiência de classe figurada no texto, conforme examinado ao longo deste artigo. Contudo, como a experiência de classe do trabalhador no início do século XXI, especialmente na periferia do capitalismo, é marcada pela desagregação identitária, dada a própria perda de centralidade do trabalho no capitalismo contemporâneo, cuja expansão de valor depende cada vez mais de outros fatores que não a força de trabalho humana, o registro literário (e épico) dessa experiência só poderá ser igualmente fragmentário. Trata-se, de uma transposição para a forma literária (e para a forma romance, especificamente) da natureza atomizada que a totalidade e a coletividade da experiência do trabalho, bem como das relações desta derivadas, assumem no capitalismo tardio. Quiçá em formulação paradoxal, podemos dizer que os elementos lukacsianos que constituem o caráter épico do romance, quais sejam, a tipicidade, a totalidade e a ação, encontram-se, na literatura de nosso tempo, fatalmente comprometidos com a pulverização narrativa das experiências coletivas, resultando não raro na tarefa paradoxal de figurar aquilo que beira o incomunicável.

Ainda, ao investir na revisão da forma romance nos moldes em que o faz, *Inferno Provisório* se conecta com obras anteriores da literatura brasileira que também buscavam renovação formal com propósito parecido, tais como *Parque Industrial* (1933), de Pagu, que igualmente investe na criação de uma personagem coletiva, os trabalhadores do Brás; ou mesmo *Suor* (1934), de Jorge Amado, que também esvazia o lugar do herói protagonista e o substitui pelo conjunto dos moradores do casarão 68, na ladeira do Pelourinho. Sem falar nos romances que compõem *Marco Zero* (1943), de Oswald de Andrade, com sua vasta galeria de personagens, num esquema de composição mural. Mas essa confrontação da obra de Luiz Ruffato com a de outros escritores brasileiros que comporiam o que podemos chamar de uma tradição do romance proletário, que remonta aos anos 30, é assunto para outra oportunidade.

Referências

LUKÁCS, György. *O romance como epopeia burguesa*. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos, 1932-1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

LUKÁCS, György. *Narrar ou descrever*. In: *Ensaios sobre literatura*. Tradução de Gisele Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

RUFFATO, Luiz. *Inferno Provisório*. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

RUFFATO, Luiz. “Literatura com um projeto”, entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda, 2006. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-luiz-ruffato/> Acesso em: 20 Fevereiro 2023.

RUFFATO, Luiz. *O que é Inferno Provisório*. *Verbo de Minas: letras*, v. 6, n. 10, Juiz de Fora, 2006, p. 160-161. Disponível em:

<https://www.cesjf.br/revistas/verbo_de_minas/edicoes/Numero%2010/09_o_que_e_inferno_provisorio.pdf> Acesso em: 20 Fevereiro 2023.

TRIGO, Luciano. *Ficção de Luiz Ruffato permanece fiel à classe operária*. *Jornal da Globo*, 9 de dezembro de 2011. Disponível em: < <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/12/09/ficcao-de-luiz-ruffato-permanece-fiel-a-classe-operaria/>> Acesso em: 20 Fevereiro 2024.



Jonathas de Andrade, O Levante (The uprising) - 2013. Jonathas de Andrade Vídeo - cor, som, 8 min, resolução:HD Video. Commissioned by Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, in 2012.







Trabalho

ISABELA PRADO*

O trabalho é um aspecto central da vida humana. É fonte de subsistência, e ao mesmo tempo de exploração; envolve relações pessoais e é como nos identificamos socialmente. O debate sobre o tema tem grande pertinência e atualidade, uma vez que vivemos em tempos de mudanças nas relações de trabalho, com o avanço de reformas que o precarizam e eliminam direitos. Ao mesmo tempo, a disseminação de tecnologias digitais traz novos desafios e novos contextos para o entendimento das condições de trabalho e das profissões.

Investigar esse tema, ao mesmo tempo complexo e atual, é o propósito deste número da Revista da UFMG. O ensaio visual apresentado aqui também se propõe a enfrentar esse desafio, contribuindo para a reflexão de forma poética. O artista escolhido para esta edição é Jonathas de Andrade, nascido em Maceió, Alagoas, e que vive em Recife, Pernambuco. Ele utiliza várias mídias, incluindo fotografia, vídeo e instalação. Seu trabalho explora temas de identidade, cultura, trabalho e questões sociais no Brasil, misturando narrativas pessoais e coletivas. Jonathas de Andrade usa uma combinação de abordagens documentais e ficcionais, criando obras que são ao mesmo tempo poéticas e críticas.

(Para ler esse texto completo, clique [aqui](#).)

* Artista visual e professora na Escola de Belas Artes da UFMG