

O Realismo Prismático de Luiz Ruffato em *Mamma, Son tanto Felice*

Luiz Ruffato's Prismatic Realism in *Mamma, Son tanto Felice*

El realismo prismático de Luiz Ruffato em *Mamma, Son tanto Felice*

Carolina Barbosa Lima e Santos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Resumo

Propomos, neste trabalho, uma análise sobre o romance contemporâneo brasileiro *Mamma, son tanto Felice*, primeiro volume da pentalogia *Inferno Provisório*. Procuramos contribuir, a partir deste estudo, com a compreensão relacionada ao modo como seu autor condensa propostas de inovação estética, diálogo com a tradição literária e reflexão sobre a formação da cultura e do povo brasileiro em sua poética. Valendo-se de recursos visuais (efeitos tipográficos) e de uma linguagem entrecortada, o escritor propõe uma obra que se apresenta como um espelho que prismatiza e transfigura as relações sociais estabelecidas no cenário brasileiro, país de cunho colonial em que agentes como a família, a igreja e o Estado apresentam-se como elementos determinantes para o desenvolvimento de uma estrutura social balizada em princípios antagônicos de identidade e classe social.

Palavras-Chave: Luiz Ruffato, Inferno Provisório, Literatura Contemporânea.

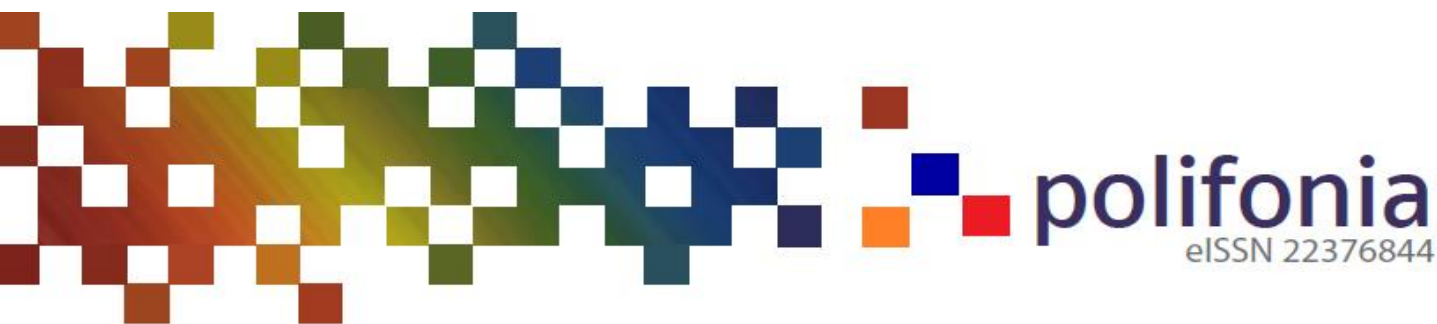
Abstract

In this work, we propose an analysis of the novel *Mamma, son Tanto Felice*, the first volume of the pentalogy *Inferno Provisório*. From this study, we seek to contribute to the understanding of how the author condenses his proposals of aesthetic innovation, dialogue with the literary tradition and the reflection on the formation of Brazilian culture and people in his poetics. Using visual resources (typographic effects) and language figures (metaphors and anaphoras), Ruffato proposes a work that presents itself as a mirror that prismatizes and transfigures the social relations established in the Brazilian scenario, a country with a colonial nature in which agents as the family, the church and the State present themselves as determining elements for the development of a social structure based on antagonistic principles of identity and social class.

Keywords: Luiz Ruffato, Inferno Provisório, Contemporary Literature.

Resumen

Proponemos, en este trabajo, un análisis de la novela brasileña contemporánea *Mamma, son tanto Felice*, primer volumen de la pentalogía *Inferno Provisório*. Buscamos contribuir, a partir de este estudio, con la



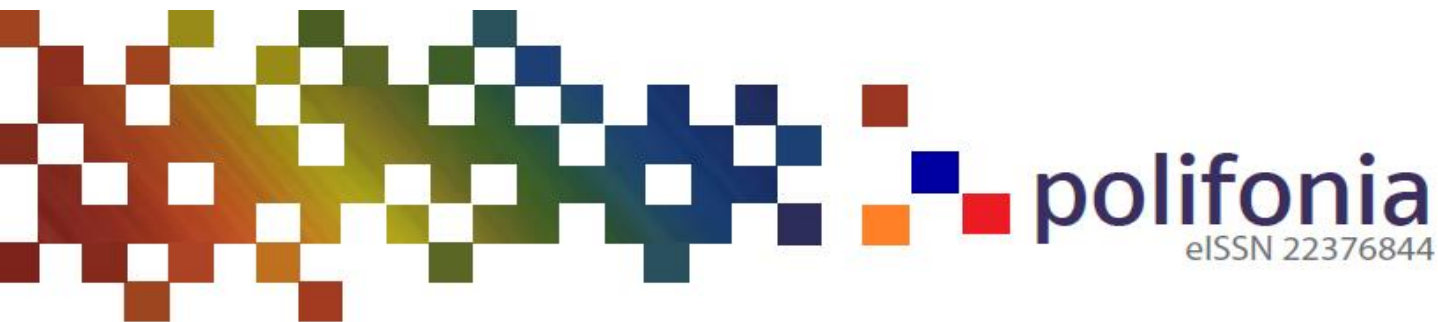
comprensión relacionada con el modo en que su autor condensa propuestas de innovación estética, diálogo con la tradición literaria y reflexión sobre la formación de la cultura y del pueblo brasileño en su poética. Haciendo uso de recursos visuales (efectos tipográficos) y lenguaje quebrado, el escritor propone una obra que se presenta como un espejo que prisma y transfigura las relaciones sociales establecidas en el escenario brasileño, país colonial en el que agentes como la familia, la iglesia y el Estado aparecen como elementos clave para el desarrollo de una estructura social basada en principios antagónicos de identidad y clase social.

Palabras clave: Luiz Ruffato. *Inferno Provisório*, Literatura contemporánea.

Introdução

Propomos, neste artigo, uma leitura sobre *Mamma, son tanto felice* (2005), primeiro volume da pentalogia literária *Inferno Provisório* (2016), do escritor Luiz Ruffato. Interessa-nos, aqui, analisar a configuração da memória e da violência, bem como a evocação e a transfiguração de diversas vozes da tradição literária, em meio a esta poética contemporânea. Para desenvolvermos esta proposta, atenta tanto à estética quanto à temática do romance, valemo-nos de estudos desenvolvidos por autores como Augusto de Campos, Jaime Ginzburg e Theodor Adorno.

Passemos, então, à contextualização da obra aqui analisada. Em *Mamma, son tanto felice*, somos conduzidos a um cenário interiorano brasileiro, dos anos 1950, habitado por famílias conservadoras de trabalhadores do campo e operários industriais. Em uma narrativa descompassada, a ironia em relação à historiografia oficial brasileira, relacionada ao seu processo de transição para sociedade moderna, é iniciada desde a epígrafe da obra, que apresenta um trecho da canção *Mamma*, de Bixio Cherubini Cesare e Andrea Bixio, de onde um verso é extraído e escolhido para título: “Mamma son tanto Felice/Perche retorno da te” (“Mamãe estou tão feliz/ Porque retorno para ti”. O grifo é nosso). Ao contrário do que o título sugere, o romance, longe de propor uma narrativa que apresente um ambiente idílico e feliz, põe em cena um celeiro de vidas anônimas e privadas de perspectiva de futuro. Para além das agruras de um cotidiano laborioso agarrado à terra e às máquinas, Ruffato representa a violência das relações humanas



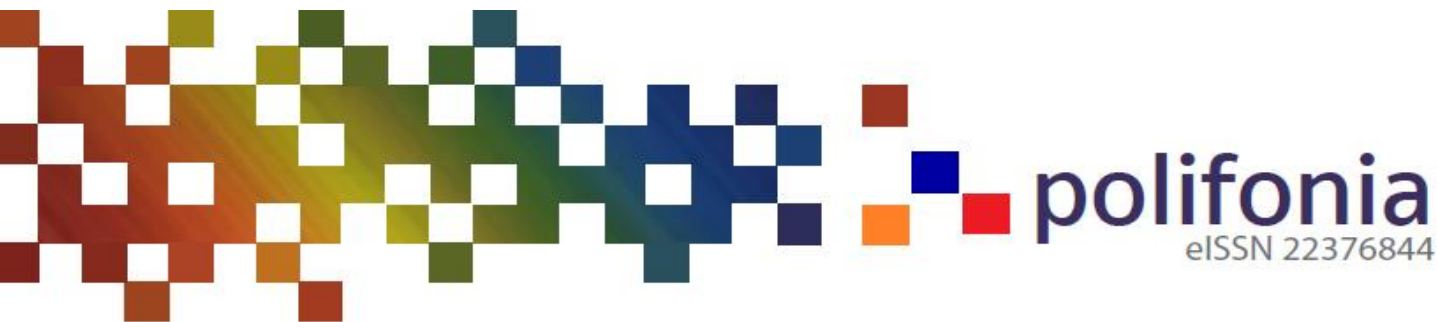
diante de um contexto moral, social e psicologicamente miserável. Desenrolada em um ambiente marcado pela infelicidade, o estupro, o assassinato e a desestrutura familiar são alguns dos elementos que dão a cor da narrativa.

Conduzida por uma linguagem atravessada pela variedade de formas, tons e ritmos, a força do romance parece materializar-se tanto em seu trabalho estético – que se define pela relação de reinvenção dos modelos literários historicamente canonizados – quanto em sua reflexão a respeito da realidade empírica brasileira. Partindo desta hipótese, apresentamos, no tópico a seguir, nossa proposta de análise sobre a obra em questão.

1. A modernidade tardia prismatizada por Ruffato

Composto por cinco volumes romanescos, o universo configurado em *Inferno Provisório* gira em torno de uma trajetória de vida protagonizada por imigrantes italianos e seus descendentes, habitantes de Minas Gerais e da cidade de São Paulo. Ao apresentar imagens da vida humana pautada pela negatividade, Ruffato desafia, em *Mamma, son tanto felice*, primeiro volume da pentalogia, os valores de uma tradição brasileira que privilegia “certas formas primárias de nativismo e regionalismo literário, que reduzem os problemas humanos a elemento pitoresco, fazendo da paixão e do sofrimento do homem rural, ou das populações *de cor*, um equivalente dos mamões e dos abacaxis” (CANDIDO, 1989, p.157).

Dividida em seis histórias, o romance tem por objeto “o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas” (ADORNO, 2003, p.58) e é configurado por meio de uma narrativa fragmentada em que ora o leitor é conduzido por uma voz onisciente, ora por um fluxo de consciência de uma de suas personagens. Notemos que a alteração do foco narrativo, responsável por promover um efeito lacunar e descontínuo, é sinalizada por meio da variação do uso de recursos tipográficos no decorrer da narrativa:



Os faróis desnudavam o fiapo de julho, que restava encarrapichado na madrugada terminal.

Minha mãe virou isso... um caco...

Ultrapassa um ônibus de operários.

...mirradinha, a velhice ainda não minou seus cabelos castanho-claros. Entretanto, no rosto, os destroços. A dentadura dança saliente na superfície das gengivas. A pele vincada, os olhos resignados, mais pequena parece agora que tem medo, medo da longa viagem, medo...

- Antigamente tinha mais bicicletas na rua, não é não, mãe?

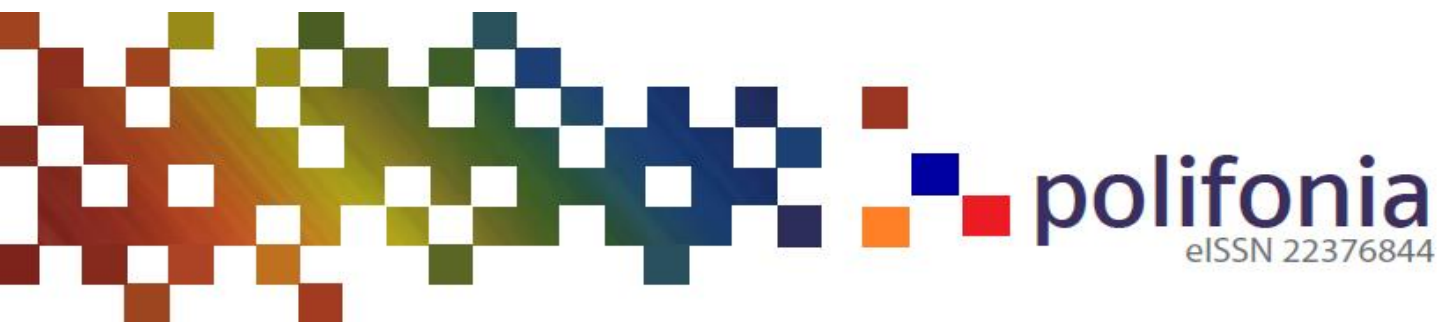
- Tinha.

- Eu lembro que uma hora dessas era uma enxurrada... Até bonito de ver...

(-Lilinho, acorda. Acorda, meu filho. Vai se atrasar [...]) (RUFATTO, p.45. Os grifos são do autor.)

Ao violar a forma literária linear e convencional, o autor procura desestabilizar a tranquilidade contemplativa do leitor diante da narrativa lida. Seu narrador descentrado – que ora se aproxima, ora se afasta do leitor – propõe diferentes chaves interpretativas no decorrer do texto. De acordo com Theodor Adorno, em *Posição do narrador no romance contemporâneo*, essa abolição da distância estética entre o narrador e o leitor pode ser compreendida como uma estratégia romanesca própria da modernidade. Nessa perspectiva, o sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, procura se eximir da pretensão de criar algo real e “reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo” (ADORNO, 2003, p.62).

Podemos compreender, dessa forma, que essa narração sôfrega e vertiginosa contribui para intensificar o efeito de inadequação do narrador diante do horizonte social evocado. Valendo-se de recursos visuais tipográficos e de uma escrita entrecortada, Ruffato configura uma obra que se apresenta como um espelho que reflete, prismatiza e transfigura, em um outro e definitivo plano, as relações sociais estabelecidas em sua contemporaneidade. Jaime Ginzburg, em *O narrador na literatura brasileira contemporânea*, ao refletir a respeito desta tendência fragmentária em meio às poéticas contemporâneas brasileiras, chama atenção para o:

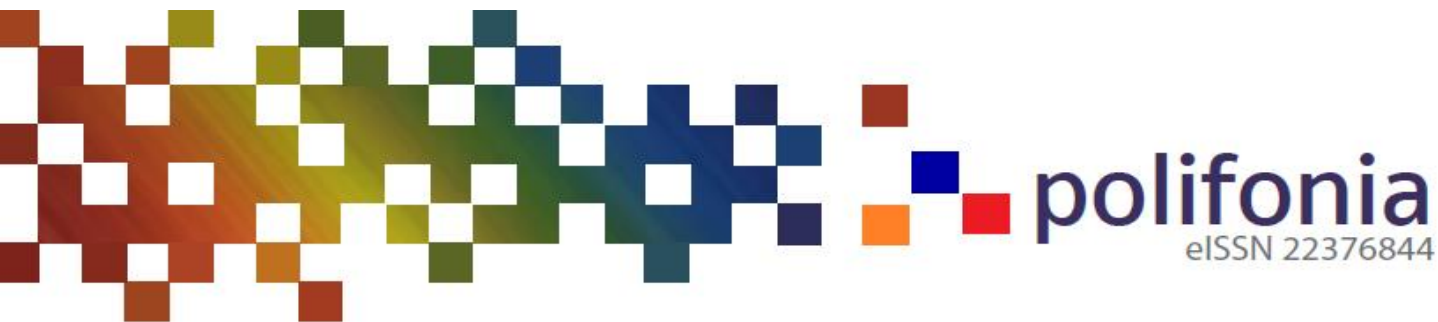


Caráter lacunar, descontínuo e perturbador da relação do personagem com a própria memória, e também para a diferença conflitiva entre o que pode ser percebido nas relações cotidianas e o que se observa no acesso ao interior do personagem (GINZBURG, 2012, p.211).

É importante notarmos que a narrativa não conta com uma linearidade cronológica que delineie a unidade estrutural do romance. Na narrativa ruffatiana, “[...] a retórica da temporalidade é a retórica da memória” (AMARAL, 2000, p.36). Dessa forma, a linguagem instável e entrecortada pode ser compreendida como uma estratégia estética, utilizada pelo romancista, para expressar aquilo que não pode ser dito em condições habituais. Nota-se que há passagens do texto nas quais a noção de verdade cede em favor ao debate entre possíveis pontos de vista, pois, seguindo a lógica dos pesadelos, o discurso memorialista das personagens em cena é repleto de falhas, lacunas e interrupções diante de memórias relacionadas a experiências de sofrimento. Para melhor compreendemos a proposta do escritor, leiamos uma passagem de *Segredo*, último episódio do romance:

“Pai, deixa eu perguntar uma coisa...” “Pergunta, uai. Vai falando e vai andando...” “Pai, o senhor... o senhor lembra uma vez... uma vez, uma noite de aparência com essa, ameaço de chuva, o Faustino... o Faustino chutou meu prato de comida... eu peguei, saí da cozinha... chorando... fui pro quintal... o senhor me achou no terreiro... dormindo... ali perto do rancho... o senhor me pegou, levou pra dentro de casa... no colo... me colocou na cama... O senhor lembra, pai?”
 O pai, calado.
 - Lembra, pai?
 - Sei não... Tanto tempo... Minha cabeça... Nunca fui de ter cabeça boa... Sua mãe deve de alembrar... Por que não pergunta pra ela?
 O Professor segurou com força o braço seco do pai (RUFFATO, 2005, p.141).

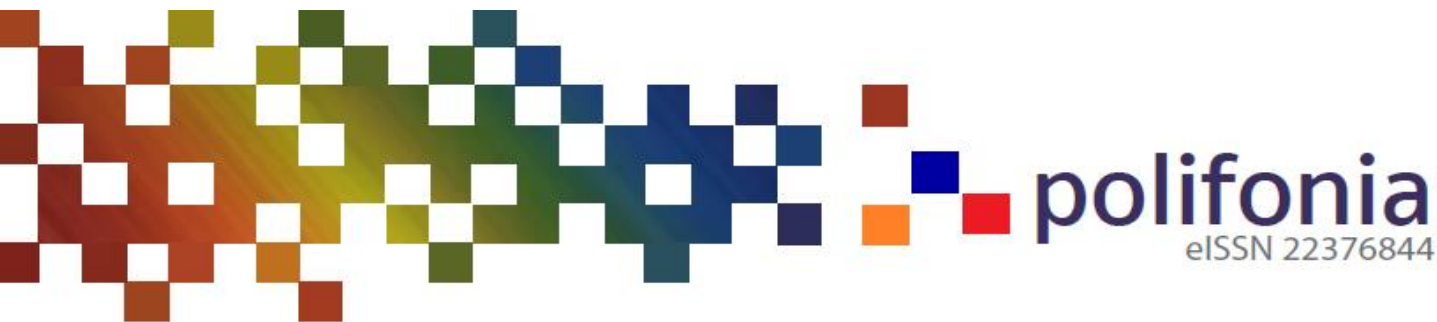
Podemos notar, por meio da pontuação reticente, insistentemente empregada pelo escritor, que o diálogo entre as personagens se encontra constituído por diversas lacunas e interrupções, marcas que desenham as fissuras e promovem os efeitos de silêncio e hesitação desse discurso. Valendo-se de uma estética que “varre a lógica da finitude e dos simples limites factuais” (DERRIDA, 2010, p.32), Ruffato tece um discurso memorialista, marcado pela repetição (“o senhor lembra uma vez...”, “O senhor lembra,



pai?”, “Lembra, pai?”) e pelo aspecto fragmentário da linguagem, para pôr em cena uma experiência traumática que, aparentemente, desperta o ódio do filho contra o pai. Em meio a esta literatura atenta à verossimilhança discursiva, notamos que passagens relacionadas aos traumas de suas respectivas personagens costumam ser constituídas pela insinuação, por meio das pausas e lacunas, apresentadas no decorrer dos episódios.

Dentre outras questões problemáticas evocadas, evidencia-se que a figura social feminina recebe um destaque em meio ao romance. Ao longo das histórias narradas, é possível notar que o cotidiano da mulher é mais sacrificante que o do homem, pois além de realizar todo o trabalho doméstico – lavar roupas, cozinhar e manter a limpeza domiciliar –, cabe a ela o dever de compartilhar a responsabilidade relacionada ao sustento da casa, quando necessário. Envelhecidas pelo cotidiano exaustivo, dificilmente essas figuras passam dos cinquenta anos de idade. Leiamos aqui uma passagem do episódio *Sulfato de morfina*, no qual o escritor se vale de uma estética narrativa prismática para apresentar, sob dois focos narrativos diferentes (sinalizados pela alteração tipográfica ao longo do texto, que evidenciam a perspectiva de um narrador onisciente e o fluxo de consciência de uma personagem à beira da morte), o contexto vivenciado ao longo de diversas gerações por essas mulheres do interior de Minas Gerais (os grifos são do escritor):

Quando o genro chegou, encontrou o prato de comida quente em cima de uma panela de água fervente, fogo baixo, luzes apagadas. Beirando o muro que separava os quintais gritou, **Regina! Ô Regina!** Irritado, deu meia volta, viesou pelo portão principal, apenas encostado, penetrou na casa, portas escancaradas, as paredes da sala espasmodicamente coloridas pela luminosidade da televisão, vazia. **Ô de casa!**, palmas. **Dona Paula? Regina?** Entrou no quarto, a sogra na cama, enrodilhada em si mesma, gemidos baixos, constantes, a mulher à cabeceira, a boca do neném grudada no peito volumoso, desespero raiado nos olhos, **Bem, ela está cada vez pior**, ciciou, **O quê que a gente faz, bem? Cadê o Wilton e a Naira? Na casa da dona América... Vão jantar lá... Se precisar, eles podem dormir lá... ela falou... É só levar** Roupa? Lavara muitas. As finas, do povo que morava na Rua do Comércio, na Praça da Estação, na Avenida, médicos, advogados, juizes, sim, juizes!, lembra?, doutor Maurício!, bom, sério, tratava as gentes como se igual...

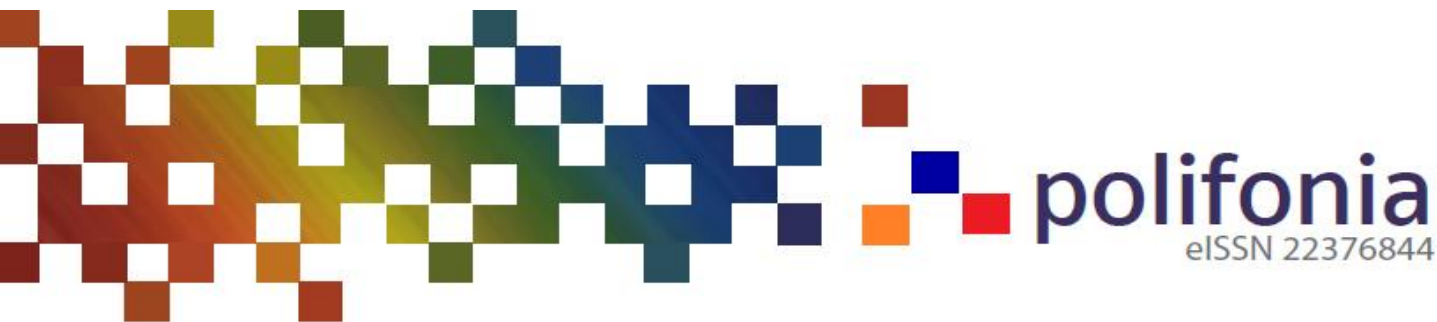


Calças ricas, tropical, linho, gabardine, tricoline, tergal... Mas também vestidos tristes das mulheres da Ilha, paetês, vidrilhos, lese... E a chita, o brim dos da vala-comum... Quanto tecido suas mãos enrugadas enxaguaram, branco e decor, de-ver-deus e de-ficar-em-casa, de-baixo e de-sair. Quem iria cuidar? Cinquenta anos! (RUFFATO, 2005, p. 30-31).

Devemos notar, para além da crítica social, que a organização da poética ruffatiana é configurada por meio de uma utilização funcional de seus recursos tipográficos, responsável por expressar a alternância de vozes e o ritmo da narrativa. O uso aparentemente caótico da tipografia arquiteta uma subdivisão prismática do texto, na qual as palavras formam um todo e, simultaneamente, separam-se em três grupos: a narração descritiva da cena no momento em que o personagem chega em sua casa, o diálogo que tem com sua esposa (sinalizado pela tipografia em negrito) e o fluxo de consciência da sogra que se encontra convalescente em uma cama (sinalizado pela alteração da fonte tipográfica).

Em uma perspectiva comparativa, o aspecto visual e fragmentário da poética de Ruffato pode ser compreendido como um possível diálogo com a proposta vanguardista de Oswald de Andrade, em *Memórias sentimentais de João Miramar*. Publicado em 1924, o romance de Andrade surge de sua proposta de desconstrução da forma convencional romanesca. Tal como Ruffato, ao propor uma narrativa alicerçada em breves retalhos, Andrade convida o leitor a refletir, de modo desautomatizado, sobre a sociedade brasileira. Em um tom memorialista e em uma linguagem híbrida e telegráfica, que transita entre a prosa e a poesia, o leitor é conduzido à biografia da personagem protagonista, João Miramar, sujeito que advém de uma família burguesa e essencialmente medíocre. O tom de crítica social é evidenciado desde o prefácio da obra, assinado por Machado Penumbra, personagem fictícia do romance:

Esperemos com calma os frutos dessa nova revolução que nos apresenta pela primeira vez o estilo teleográfico e a metáfora lancinante. O Brasil, desde a idade trevosa das capitâneas, vive em estado de sítio. Somos feudais, somos fascistas, somos justicadores. Época nenhuma da história foi mais propícia à nossa entrada no concerto das nações, pois que estamos na época do



desconcerto. O Brasil, país situado na América, continente donde partiram as sugestões mecânicas e coletivistas da modernidade literária e artística, é um país privilegiado e moderno. Nossa natureza como nossa bandeira, feita de glauco verde e de amarelo jalde, é propícia às violências maravilhosas da cor. Justo é pois que nossa arte também o queira ser (ANDRADE, 1971, p.7).

Notemos que os capítulos extremamente curtos do romance oswaldiano parecem evidenciar e potencializar os significativos espaços vazios das páginas do livro, dando forma aos movimentos da memória do narrador que testemunha um contexto de guerra mundial, em que os vãos e os estilhaços passam a fazer parte do cenário mental e espacial de diversos países assolados por bombardeios:

80. RESULTADO DE PROFECIAS

Se não fosse uma hispano-suíça tipo esporte e dentro o 'tal' Sr. José Chelinini, minha sogra tinha corrido o risco de ser desrespeitada pelos dragões do Kaiser.

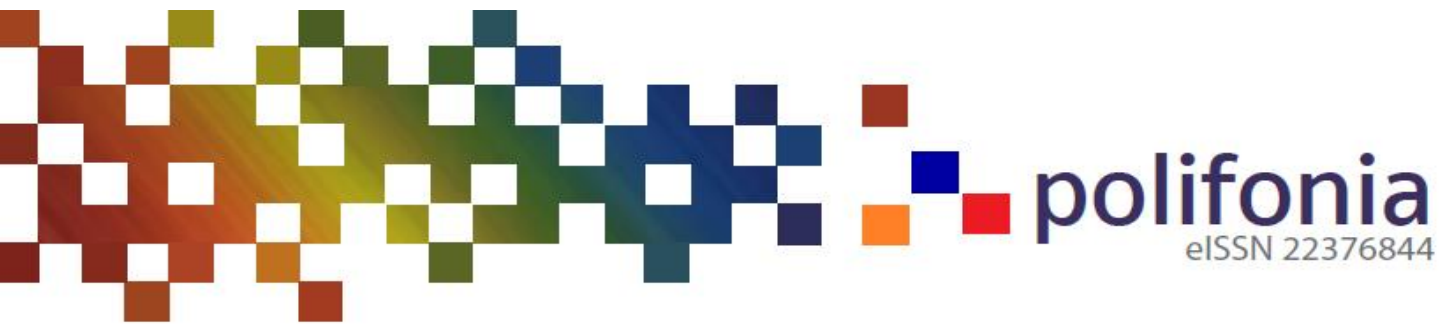
As notícias da guerra mutiladas como soldados em fuga chegavam dando a França como invadida e Paris ameaçada.

81. NOITE INSTITUTAL

"Esta guerra com o incêndio de Louvain e os que se lhe hão de acompanhar como clarões votivos e com a derrocada dos falsos valores — democracia, semitismo, antimilitarismo — veio reivindicar afinal a grandeza trágica da terra!

Univers c'est une immense poésie, la poésie de Dieu, disse o grande Lamennais!" Discursos Sul-Americanos. Machado Penumbra. (ANDRADE, 1971, p.60)

Ancoradas em linguagens híbridas, as poéticas de Andrade e Ruffato materializam, no campo estético, reflexões desautomatizadas a respeito de uma sociedade alienada e indiferente às mazelas que a circundam. Herdeiros de uma tradição moderna ocidental, Ruffato e Andrade parecem dialogar, por sua vez, com a poética de Stéphane Mallarmé, poeta francês conhecido como precursor das vanguardas modernistas. Tal como o “poema-constelar” de Mallarmé, a poética de Ruffato é constituída pelo jogo de alteração tipográfica que garante plena autonomia de sentido a cada parte de sua estrutura narrativa. Para melhor compreendermos esta proposta interpretativa, leiamos, aqui, um trecho de *Um lance de dados*:



EXCETO
à altitude
TALVEZ
tão longe que um local

se funde com o além

afora o interesse
quanto a ele assinalado
segundo tal obliquidade por tal declive
em geral
de fogos

versus
deve ser
o Setentrião também Norte

UMA CONSTELAÇÃO

fria de olvido e dessuetude
não tanto
que não enumere
sobre alguma superfície vacante e superior
o choque sucessivo
sideralmente
de um cálculo total em formação

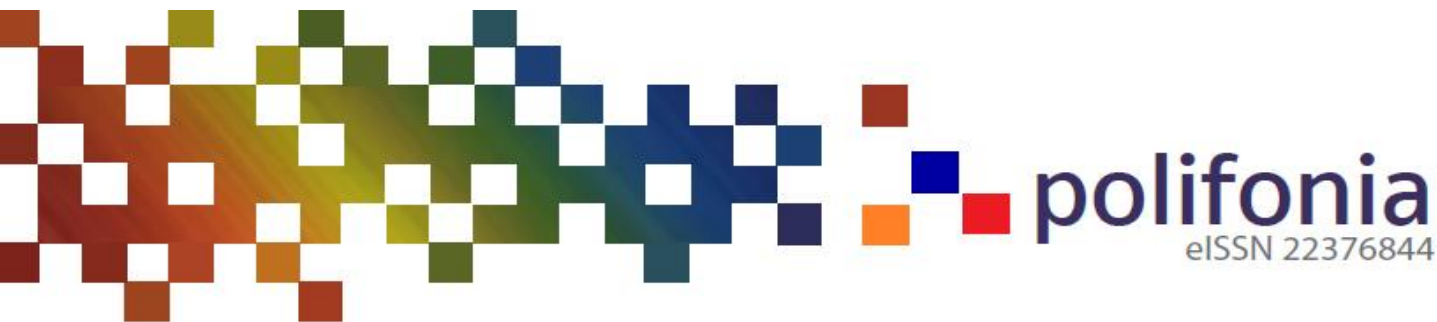
vigiando
duvidando
rolando
brilhando e meditando

antes de se deter
em algum ponto último que o sagre

Todo Pensamento emite um Lance de Dados

Mallarmé (2010, pp.172-173).

Notemos que ao longo do trecho citado o poeta se vale de um uso especial da página (duas folhas desdobradas), do emprego de diversos recursos tipográficos (“EXCETO” / “à altitude”) e da diversificação da posição das linhas no decorrer do texto. Trata-se, pois, de um jogo literário estrategicamente arquitetado para possibilitar diversas formas de leitura: seja orientada pelos recursos tipográficos, seja pelo ordenamento de linhas, seja por meio das folhas desdobradas ou até mesmo pela opção de uma leitura convencional. Esquematiza-se, dessa forma, a configuração circular do poema composto pela “unidade, dualidade, multiplicidade e novamente unidade” (Campos, 2010, p.185). Vale observar, ainda, que o tamanho e os tipos distintos de letras sinalizam as temáticas preponderante, secundária e adjacentes do poema que, por sua vez, acabam se interpenetrando ao longo do discurso.



Compreendemos, dessa forma, a estrutura circular do texto mallarmeano como um denominador em comum com a obra ruffatiana, pois, tal como em *Um lance de dados*, as narrativas de Ruffato são configuradas por uma estética prismática (expressa pelas alterações tipográficas no decorrer do texto) que questiona os limites da literatura e sinaliza as temáticas preponderantes e secundárias do discurso. Para melhor pensarmos na importância do aspecto visual para a configuração polifônica desta estrutura literária, leiamos, aqui, um trecho do romance:

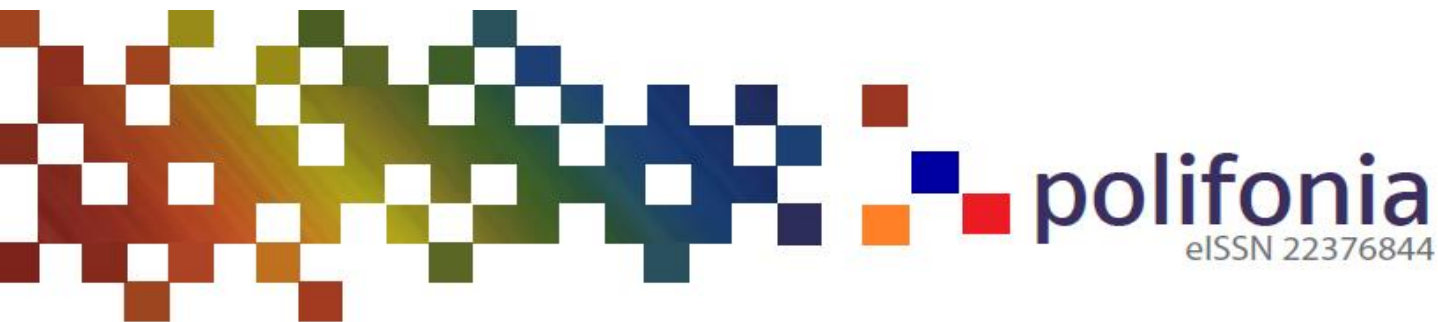
Erguendo-se, a uma solicitação do marido, a filha se descontrola, **Já falei mãe... a senhora não ouve... uma teimosia danada! Se prestasse atenção, mansava em repouso... Mas não... tem que zanzar pra lá e pra cá... Só trabalho!**, e atabalhoada, o bebê aos berros, atravessa os cômodos, tropicando nos poucos móveis, **Estou cansada disso tudo! Cansada!**, e o homem, rastreando suas canelas, eleva os braços, **Tinha que sobrar pra gente, né, Regina? Cadê a Ângela? E o Ivair? E a Rosana? Estão nem aí... o nosso mal, Regina, é que temos coração... A Ariana... Não fale o nome dessa... Desgraçada! Nem nunca não ligou para saber da mãe... Ai, meu deus, por que sempre eu?, por quê?**

Nos últimos tempos, entregue estendida no sofá, napa amarela, a descorada testa marejando suor frio, encoberta sob um florido lençol de cambraia, para a rua de costas, só ossos, enegrecidas covas, olhos aflitos [...]

(RUFFATO, 2005, p.31. Os grifos são do autor.)

Evidentemente, a questão da exaustão sofrida pelas personagens femininas é nevrálgica na passagem citada. No entanto, a problematização a respeito das mazelas sociais comumente vivenciadas por mulheres não se limita a este episódio. Em meio ao contexto cultural configurado na obra de Ruffato, cabe à mulher o dever de casar virgem e quando essa regra não é obedecida, a honra da família restaura-se pela punição da filha. Em *Uma fábula*, por exemplo, o leitor é conduzido a uma cena em que a filha de um morador do campo, depois de ser estuprada por um estranho, é assassinada pelo pai, preocupado em recuperar a honra da família:

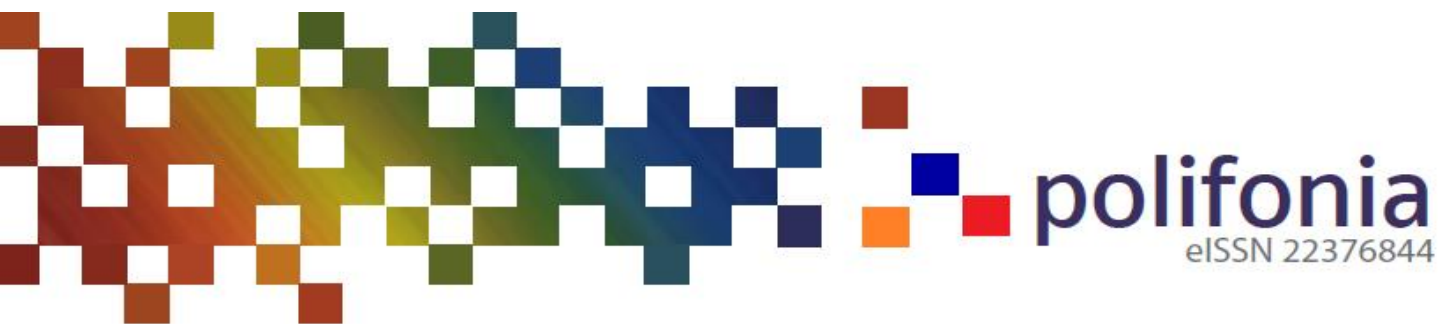
Você é filha dele?, e ela, casmurra, balançou a cabeça positivamente, e o Micheletto velho, É uma chaga, doutor, É sina, e comandou o baio e os dois agregados, Vamos, minha gente. Na subida da Serra da Onça, apeou, meinho



do dia, amarrou o cabresto no pé-de-pau e levou a madalena amarrada para o alto do pasto, o sol a pique, desatou o nó, Vai, desgraçada, vai embora, vai pra bem longe, anda!, berrou, empurrando-a por entre touceiras de capim-gordura, ela, chorando, Pai, ele, apontando a espingarda, Vai, desgraçada, estou mandando, ela, Pai, me perdoa, Pai, ele, encostando o cano no seu rosto, Vai, desgraçada, ela, Pai, e pôs-se a correr, desesperada, quando então a explosão de um tiro suspendeu os barulhos da tarde e os dois empregados, assustados, viram o Pai retrocedendo calmo na direção do cavalo, pegando o enxadão, Façam uma cova bem funda, pros bichos não comerem, é carne minha, e botem uma cruzinha em cima, é carne minha [...] (RUFFATO, 2005, p.20)

Podemos compreender a representação da violência contra a mulher, na obra do escritor brasileiro, como uma estratégia utilizada pelo autor para propor ao público uma desautomatização diante da estrutura social que concede primazia aos sujeitos masculinos e determina às mulheres a condição de objeto de troca. Evidencia-se, assim, que em meio a ordem social universalmente estabelecida, a dominação masculina se encontra “no princípio não só da realidade como também da representação da realidade” (BORDIEU, 2012, p.45). Valendo-se de recursos visuais tipográficos e de uma escrita entrecortada, Ruffato configura uma obra que se apresenta como um espelho que prismatiza e transfigura as relações sociais correntes desde as mais remotas culturas.

Sob a perspectiva de Pierre Bordieu, esta relação de gêneros hierarquizada advém de um trabalho histórico desenvolvido por agentes como a família, a igreja e o Estado para a construção de uma estrutura social alicerçada nos princípios antagônicos das identidades masculina e feminina. De acordo com o sociólogo, essa divisão sexual se inscreve na ordem social por meio da manutenção do capital, que atribui ao homem o monopólio de todas as trocas de honra e à mulher a condição de objeto encarregado de produzir o capital simbólico por meio do casamento (quando a sua reputação e a sua castidade se encontram conservadas). Leiamos aqui um trecho do texto de Bordieu, no qual o autor discorre sobre as formas pelas quais a dominação masculina é constituída e praticada em meio às relações sociais:

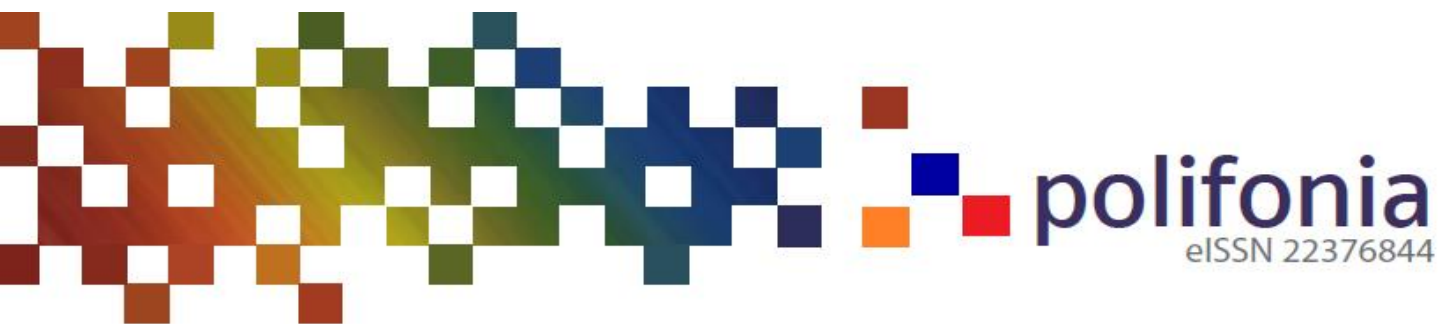


A dominação masculina encontra, assim, reunidas todas as forças de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos sistemas imanentes a todos os *habitus*: moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais (BORDIEU, 2012, p.45).

Ao longo de toda a trama ruffatiana, notamos que as relações patriarcais constituídas em meio ao contexto interiorano representado, no qual paira um significativo aspecto colonial, direcionam a mulher a ocupar um lugar duplamente periférico em relação ao homem marginalizado, afinal cabe a ela a submissão ao sujeito masculino que se encontra à base da pirâmide social. Em *Uma fábula*, por exemplo, o leitor é conduzido a um episódio em que a figura da mulher não representa mais que um ventre gerador de uma dezena de filhos:

E esgotou-se hora a hora, a saúde murchando na sangria estúpida de partos, e o juízo escapando por entre as fímbrias das úmidas árvores que uivavam nas noites intermináveis. De começo, pensava, pelo menos visitaria a família, mas, desatinou, o Pai rompeu com o Bicio, assenhorando-se de que parente nenhum viria rondar coisas suas, algemando-as nos cordões umbilicais de gravidezes sem-fim, largando-a desamparada, mingando num quarto de portas e janelas trameladas por fora, de onde saiu, trinta e cinco anos, rija, enrolada numa toalha-de-mesa, tão pássara que até o vento insistia em carinha-la em sua derradeira viagem de carro-de-boi cantador até a Igreja de São Sebastião, quando, para comparecer decente à missa de corpo-presente, vestiram-na em madeira, gente havendo que desacreditava, É ela mesma?, É ela? Sussurravam na delonga do cemitério, vinte e um anos encafuada, Era doída, precisava deixar ela trancada, murmuravam todos, Ah, coitadinha... (RUFFATO, 2005, p.21).

Esse cenário marcado pela violência, pela miséria, pela exaustão e por um futuro sem oportunidades, no qual aos filhos dos trabalhadores do campo não costumavam ser permitidos estudar por muito tempo para que viessem desde cedo a trabalhar e colaborar com o sustento da casa, faz desse ambiente um lugar que repele diversas pessoas que partem em busca de melhores condições de vida.

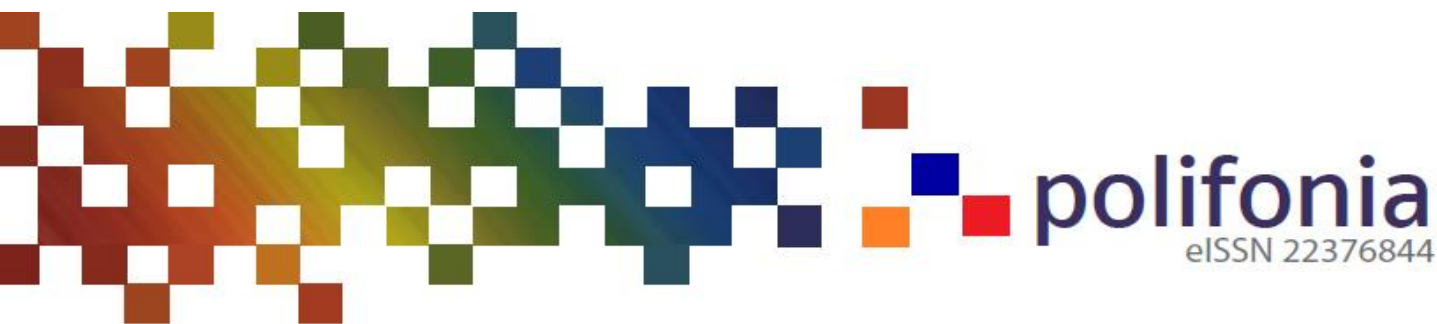


Em *Aquário*, terceira narrativa do romance, Ruffato apresenta uma personagem que, motivada pelo estado de mal-estar diante de um contexto familiar insustentável, opta por fugir da miséria à qual diversas gerações se encontravam condenadas. Impulsionado pelo desejo de não reproduzir a relação de violência doméstica que testemunhara ao longo de toda a sua vida, Carlinho parte para uma cidade urbana. Leiamos, aqui, uma passagem do episódio citado, narrado sob a perspectiva do protagonista:

Uma noite cheguei da rua, guardei a bicicleta na varanda, entrei pé-ante-pé e me deitei. Todos ressonavam, menos meu pai, zanzando pelos becos da cidade. Tinha passado por uma madorna, quando acordei esbaforido com os urros. Pulei da cama, murmurei, entredentes, “Pra mim chega!” Abri a porta do cômodo deles, arranquei meu pai de cima de minha mãe, encarei seus olhos esbugalhados e disse: “Bate em mim, seu filho-da-puta!”. Minha mãe gritou, “Não, pelo amor de deus, Carlinho, você mata seu pai de desgosto”. Continuei: “Vem, seu desgraçado, bate em mim!”. Meu pai falou: “Seu merda!, nem saiu dos cueiros, vai ver o que é bom pra tosse”. E avançou com o corrião na mão. Quando estava ao meu alcance, desfechei um murro, que acertou em cheio a sua testa. Ele caiu, estrebuchando, fingindo que estava tendo um troço. “Ai, Nica, que esse menino me mata! Ai, Nica, meu coração! Ai, que eu morro!”. Minha mãe agachou-se, desesperada, tomou-o nos braços, falou, “Viu o que você fez? Ai meu deus!, chama a assistência!, pelo amor de deus!, chama a assistência!”.

Peguei uma sacola de papelão, escolhi algumas mudas de roupa, enfiei uns trocados no bolso e fui para o trevo de Leopoldina pedir carona para São Paulo). (RUFFATO, 2005, p.51).

A figura materna, no entanto, não deixa de ser um forte motivo para o retorno – ainda que de passagem – do filho àquele cenário. Nesse mesmo episódio, que não obedece a uma sequência temporal linearmente cronológica, mas sim à lógica da memória que varre a concepção dos simples limites factuais e se encontra representada por uma estética fragmentária, Carlos decide reencontrar a mãe ao ser notificado sobre o falecimento de seu pai. Podemos compreender, nessa passagem, mais uma possibilidade de diálogo da narrativa com a canção *Mamma*, de Bixio Cherubini Cesare e Andrea Bixio, apresentada na epígrafe do romance. Leiamos:



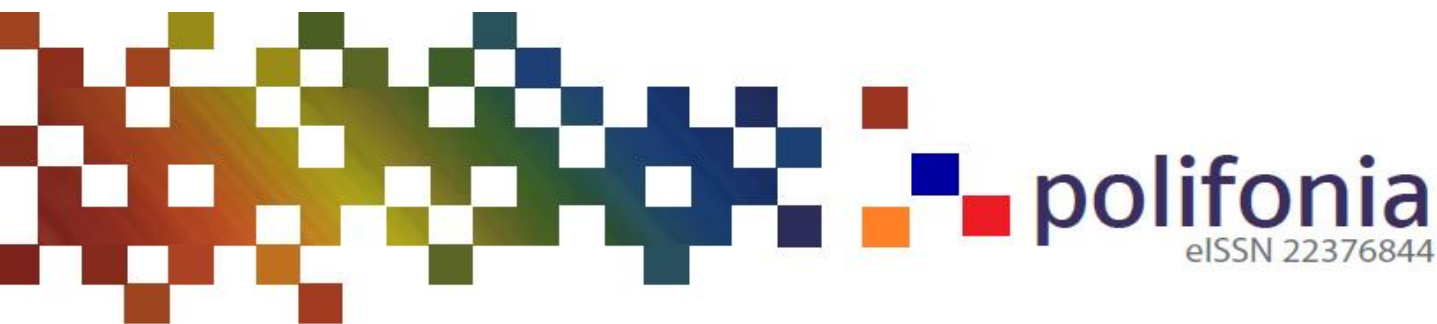
- Mãe...
- Ô, meu filho, te acordei?, perguntou, assustada.
- Não, mãe, eu já estava pra me levantar mesmo... O que a senhora está fazendo aí?
- Senta, Carlinho, vou passar um café pra nós...
- Preocupa não, mãe...
- Não, vou fazer... Tem uma broa aí, que sobrou do...
Ia dizer “velório”, na garganta um sumidouro, as lágrimas rebentaram.
- Desculpa, meu filho, mas é que...
- Carlos abraçou-a, *Quanto tempo*
Afastando-a, falou animado:
- Tive uma ideia, mãe: amanhã cedo nós vamos pra Guarapari!
(RUFFATO, 2005, p.47).

É importante observarmos que, simultaneamente à perspectiva subjetiva destas personagens, Ruffato apresenta um Brasil desigual, cuja herança da escravidão se redefine nas relações de hierarquia do mundo moderno: mais ou menos lucrativa, mais limpa ou mais suja, mais leve ou mais pesada, mais rotineira ou mais criativa, mais precária ou mais qualificada. No episódio *Segredo*, por exemplo, o leitor é conduzido a alguns ambientes discrepantes. No primeiro ambiente apresentado, podemos reconhecer a classe social da personagem em cena. Trata-se, pois, de um sujeito que, exercendo a função de professor, conta com algumas regalias domésticas, tais como uma vitrola, o serviço prestado por uma empregada doméstica, o acesso à leitura de livros e jornais diários, além de alguns privilégios extra-domésticos, tais como o hábito de “comer fora” e frequentar semanalmente um cinema. Leiamos, aqui, uma passagem do episódio no qual o narrador apresenta, de forma sucinta, os hábitos dessa personagem:

Terça-feira – Após a última aula, anda até a Rua do Comércio para se encontrar com o Geraldo da Farmácia. Ajuda-o a cerrar as portas de aço e encaminham-se para a Praça Rui Barbosa, onde em frente ao Bar Elite, sob sibipurunas centenárias, ficavam a conversar até as nove horas.

Quinta-feira – Logo depois do almoço, dirige-se à redação do jornal *O Cataguases*, na Avenida Astolfo Dutra, para entregar sua colaboração semanal para o doutor Divaldo Sobrinho, um artigo, uma crônica, um poema. E a tarde, esfuma-se.

Sábado – Deixa-se ficar na cama lendo até as dez e meia. Levanta-se, faz a barba, toma um banho e vai a pé ao Bar Elite comer uma feijoada. Volta para casa, ouve música até as cinco e assiste à missa das seis na Matriz de Santa

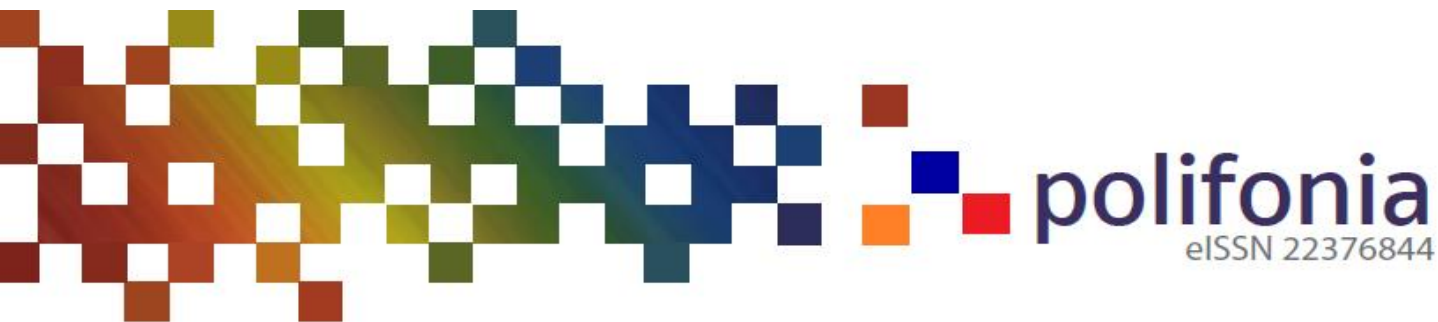


Rita de Cássia. No Cine Machado, incógnito, assiste um filme, qualquer filme, na sessão das oito e meia (RUFFATO, 2005, p.130)

Em um cenário oposto ao que dá cor à realidade representada anteriormente, somos conduzidos a um contexto que revela a qualidade de vida da empregada doméstica daquele professor. Leiamos, aqui, um trecho da narrativa em que o Professor, inquieto com a ausência de sua funcionária, procura pela sua residência e se depara com um ambiente miserável:

Uma cortina de brim azul tampava um buraco escavado na parede do porão. Zé Pinto desvencilhou-se do pano, entrou, estendeu os braços para todas as direções e disse: “Era aqui que ela morava”. E levantando os olhos para o teto, emendou: “Que Deus lhe dê um bom lugar”. Os olhos do Professor custaram a acostumar-se com a penumbra. Quando a vista se firmou, divisou um cômodo minúsculo, um beliche de um lado, um urinol por debaixo, uma mesinha pernetá, um fogareiro a álcool, uma lata de gordura-de-coco vazia, um guarda-roupa caindo aos pedaços e uma vassoura de piaçaba. Mais nada. O Professor sentiu vontade de vomitar. Saiu rapidamente para respirar o ar fresco da manhã (RUFFATO, 2005, p.164).

Podemos notar, portanto, uma proposta de reflexão relacionada à questão da herança cultural escravocrata que, mesmo em um contexto moderno, apresenta-se configurada na exploração dos trabalhadores à base da pirâmide social brasileira. Valendo-se da subversão da forma de representação convencional romanesca, por meio de um foco narrativo configurado pela multiplicidade prismática de perspectivas, Ruffato traduz de maneira metafórica o trauma daqueles que viveram uma situação de miséria, violência e injustiça em meio ao Brasil dos anos 1950. Em uma linguagem que muitas vezes se apresenta aparentemente caótica e desorganizada, suas personagens – sujeitos anônimos e esquecidos pela história – revelam, em imagens fragmentadas, a incompletude e o despedaçamento de uma face sombria do processo de modernização no cenário nacional.



Considerações Finais

Ao se valer de uma estética prismática e fragmentária, em *Mamma son tanto felice*, Luiz Ruffato apresenta uma história errática e hesitante, na qual os episódios representados se encontram dispostos de forma aparentemente aleatória. Para além de subverter a forma linear e convencional romanesca, podemos notar que a obra ruffatiana convida o leitor a refletir sobre o contexto sociocultural brasileiro sob a lógica do trauma, configurado a partir do uso intrincado da linguagem.

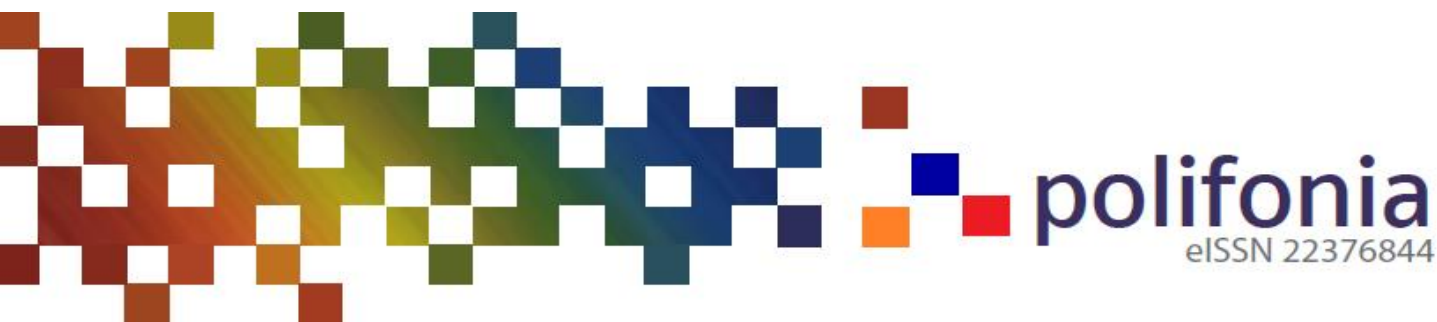
Sob a perspectiva de Bakhtin, em *Questões de estética e literatura*, podemos compreender esse romance como uma categoria de prosa literária que reconhece a força da palavra viva em meio à sua participação na transformação histórica e luta social de seu país. Ao pôr em cena o sofrimento vivenciado pelos trabalhadores do campo, dos operários industriais e de suas respectivas mulheres, o texto literário de Luiz Ruffato torna audível a voz de um povo que vivencia as agruras de um contexto de pobreza, exploração e sofrimento. Valendo-se de diversos recursos estéticos ao longo de seu texto, a obra expressa a preocupação do romancista em promover um trabalho de contínua renovação de sua própria unidade de estilo inseparavelmente de sua participação em meio aos conflitos sociais vivenciados pelo povo brasileiro.

Referências

ADORNO, Theodor W, (2003). Educação após Auschwitz. In: *Educação e Emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 119-138.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Globo Livros, 2004.

AMARAL, Adriana Córner Lopes do. Sobre a memória em Jacques Derrida. In: NASCIMENTO, Evando; GLENADEL, Paula (Orgs.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Editora Viveiros de Castro, 2000.



BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Carlos Vogt e Eny Orlandi. 4ª ed. São Paulo: UNESP, 1998.

BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. 11 ed.

CAMPOS, Augusto de. Poesia, estrutura. In: *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Direitos humanos e literatura*. In: Direitos humanos e... São Paulo, Brasiliense, 1989.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Trad. Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. In: *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2 (2012), pp. 199-221.

MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. In: *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010. pp.149-173.

RUFFATO, Luiz. *Mamma, son tanto Felice*. São Paulo: Record, 2005. (Coleção Inferno Provisório, Volume 1.).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. *CULT – Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, Lemos Editorial, n.23, p.46-47, jun. 1999.

_____. *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed.34, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.