

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA**  
**LINGUAGEM**

**RECORDAÇÃO E ESQUECIMENTO EM *INFERNO PROVISÓRIO I*:**  
**Mamma, son tanto felice, de Luiz Ruffato**

**Raoni Damiano Soares**

**Mariana**

**2017**

**Raoni Damiano Soares**

**RECORDAÇÃO E ESQUECIMENTO EM *INFERNO PROVISÓRIO I*:**

***MAMMA, SON TANTO FELICE, DE LUIZ RUFFATO***

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Letras

Área de concentração: Estudos da Linguagem

Linha de pesquisa: Linguagem e Memória Cultural

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elzira Divina Perpétua

**Mariana**

**2017**

S676r Soares, Raoni Damiano .  
Recordação e esquecimento em Inferno Provisório I [manuscrito]: Mamma,  
son tanto felice, de Luiz Ruffato / Raoni Damiano Soares. • 2017.  
119f.:

Orientadora: Profª. MScª. Elzira Divina Perpétua.

Dissertação (Mestrado) • Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de  
Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-  
Graduação em Letras.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Recordação. 2. Esquecimento. 3. Memória afetiva. 4. Memória corporal. 5.  
Ruffato, Luiz, 1961 •. I. Perpétua, Elzira Divina. II. Universidade Federal de  
Ouro Preto. III. Título.

CDU: 82-94



**Raoni Damiano Soares**

**RECORDAÇÃO E ESQUECIMENTO EM *INFERNO PROVISÓRIO I: MAMMA,  
SON TANTO FELICE*, DE LUIZ RUFFATO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural. Aprovada em 30 de outubro de 2017 pela Comissão Examinadora constituída pelos membros:

**Profa. Dra. Elzira Divina Perpétua  
(Orientadora da pesquisa)**

**Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP**

**Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel  
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP**

**Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Prof<sup>ª</sup>. Cilza Bignottoque me orientou durante boa parte de minha pesquisa e a Prof<sup>ª</sup> Elzira Perpétua que me orientou na fase final. Ambas foram essenciais para o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço, também, aos professores da Pós-Graduação Emílio Maciel e Alexandre Agnolon cujas aulas contribuíram para o aprofundamento das reflexões sobre as questões da memória no romance que tomo como objeto de estudo. Agradeço aos amigos do curso, Jorge Moutella e Fernando Etelvino pela camaradagem e disposição para discutir sobre os assuntos referentes à memória, à literatura e à vida. Agradeço aos amigos Adner Sena e Ágata Kaiser que leram e revisaram este trabalho. Agradeço a minha eterna companheira Gabriela Guadalupe, minha primeira leitora e revisora, pelo incentivo e pelo amor dedicados a mim e pelo presente maior que está para vir, que me deu forças e desejo de futuro: o nosso filho. Agradeço aos amigos de Mariana e Ouro Preto Leo Lopes, Vitor Dias, Eduardo Moreira e Guilherme Oliva que sempre me ajudaram em minhas estadias pelas duas cidades. Agradeço a CAPES pela bolsa de estudo e a todos os integrantes do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFOP que possibilitaram a realização desta pesquisa. Agradeço a Luiz Ruffato por escrever *Inferno Provisório*, livro que mudou minha percepção sobre o meu passado e o de minha família. A todos vocês, eu agradeço (son tanto felice).

## RESUMO

Este trabalho trata do estudo literário da memória aplicado no romance *Inferno Provisório I: Mamma, son tanto felice*, de Luiz Ruffato. Seus principais objetivos são analisar as estratégias discursivas operadas pelo escritor para representar a memória da classe pobre na ficção brasileira, bem como o de evidenciar a forma como o funcionamento da memória é ilustrado a partir da elaboração da narrativa do romance. Dessa maneira, além dos estudos concernentes à narratologia, serão considerados os conceitos de memória coletiva e memória subterrânea para analisar o modo como se dá a representação ficcional da memória da classe pobre em contraposição à memória oficial. Para evidenciar a forma que o romance assume para ilustrar os fenômenos da memória, serão considerados os conceitos de recordação e esquecimento juntamente com os de memória corporal e memória afetiva, já que, em *Mamma, son tanto felice*, compreende-se que recordar e esquecer são atividades intimamente relacionadas com as experiências corporais e afetivas das personagens.

Palavras-chave: recordação, esquecimento, memória corporal, memória afetiva, *Mamma, son tanto felice*

## RESUMEM

Este trabajo se dedica al estudio literario de la memoria en la novela *InfernoProvisório I: Mamma, son tanto felice*, de Luiz Ruffato. Sus principales objetivos son analizar las estrategias discursivas operadas por el escritor para representar la memoria de la clase pobre en la ficción brasileña, bien como evidenciar la forma como el funcionamiento de la memoria es ilustrado a partir de la elaboración de la narrativa de la novela. De esa manera, más allá de los estudios concernientes a la narratología, serán considerados los conceptos de memoria colectiva y memoria subterránea para analizar el modo como se da la representación ficcional de la memoria de la clase pobre en contraposición a la memoria oficial. Para evidenciar la forma que la novela asume para ilustrar los fenómenos de la memoria, serán considerados los conceptos de recordación y olvido juntamente a los de memoria corporal y memoria afectiva, ya que, en *Mamma, son tanto felice*, se comprende que recordar y olvidarse son actividades íntimamente relacionadas a las experiencias corporales y afectivas de los personajes.

Palabras clave: recordación, olvido, memoria corporal, memoria afectiva, *Mamma, son tanto felice*.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	09
<b>1. <i>Mamma, son tanto felice</i> e o diálogo com a Literatura Brasileira</b> .....	16
1.1 Um romance ou uma coletânea de contos?.....	16
1.2 A tensão entre o mundo rural e o urbano.....	26
1.3 O "novo" realismo.....	37
1.4 O romance pós-moderno.....	43
<b>2. <i>Mamma, son tanto felice</i> e a memória da literatura</b> .....	53
2.1 Um "novo" romancista.....	53
2.2 O narrador e a figuração do outro em <i>Mamma, son tanto felice</i> e <i>Vidas Secas</i> .....	60
2.3 O narrador e a memória coletiva.....	71
<b>3. <i>Mamma, son tanto felice</i> e a memória na literatura</b> .....	81
3.1 A memória corporal: hábito e afeto.....	81
3.2 A recordação e o esquecimento.....	95
<b>Conclusão</b> .....	114
<b>Referências</b> .....	119



## INTRODUÇÃO

Luiz Ruffato é considerado um dos escritores de maior relevância no cenário da literatura brasileira contemporânea. Seu prestígio se deve, em grande medida, à sua narrativa sofisticada e, também, ao fato de seu discurso ficcional tomar como tema a vida precária da classe pobre brasileira. O estudo desenvolvido ao longo desta pesquisa tem como objetivo analisar o modo como a narrativa de Ruffato insere a perspectiva da classe pobre na ficção brasileira, incluindo sua experiência de vida nas encenações de memória que ali se apresentam. Interessa também a este estudo evidenciar as formas estéticas utilizadas por Ruffato para ilustrar funções e problemas de memória como *medium* da ficção. Para tanto, será considerado o romance *Inferno Provisório I: Mamma, son tanto felice* (2005), primeiro volume da pentalogia *Inferno Provisório*.

Este trabalho é dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado "*Mamma, son tanto felice* e o diálogo com a literatura brasileira", serão abordadas as relações que o romance estabelece com outros gêneros literários, e com as tendências e os movimentos literários que o precederam ou dele são contemporâneos. Dessa maneira, espera-se circunscrever o romance de Ruffato dentro da série literária brasileira de modo a evidenciar os constantes diálogos que seu romance guarda com a literatura realista tradicional e suas vertentes regional e urbana e, também, com a literatura do "novo" realismo, atuante desde a virada do século XXI no cenário da literatura brasileira. Dentre os autores selecionados para embasar essa primeira parte do trabalho, estão Afrânio Coutinho (1976) e Tânia Pellegrini (2008), que guiarão a discussão concernente às relações temáticas e estéticas que *Mamma, son tanto felice* estabelece com o realismo-naturalismo e as literaturas regional e urbana; e Karl Erik Schollhammer (2009), Jaime Ginzburg (2012) e Linda Hutcheon (1991), que irão direcionar a discussão sobre as relações que o romance em estudo estabelece com a literatura contemporânea. Também serão considerados como embasamento teórico os estudos sobre os gêneros conto e romance dos autores Júlio Cortázar (2006) e Mikail Bakhtin (2011) com a finalidade de averiguar o discurso ficcional de *Mamma, son tanto felice*.

A partir do segundo capítulo, entrar-se-á nos estudos literários da memória propriamente ditos. Antes de apresentar os conteúdos do segundo e do terceiro capítulos, é necessário esclarecer que a memória é aqui compreendida como um fenômeno cultural, isto

é, a relação entre o passado e o presente deve ser vista a partir das dimensões sociais, culturais, midiáticas e políticas das "culturas de memória" individual e coletiva. Nesse sentido, a memorização cultural toma variadas formas e serve a muitos propósitos. De acordo com Astrid Erll e Ansgar Nünning (2005), os estudos sobre a "memória cultural" devem levar em consideração "uma moldura social e historicizada da recordação cultural explorando diferentes gêneros, mídias, instituições e lugares da memória, assim como as funções políticas que os atos da memória desempenham" (2005, p. 3):

Porque a memória é feita de formas, narrativas e relações socialmente constituídas, mas também é passível de atos individuais de intervenção, a memória está sempre aberta à revisão e manipulação social. Isso a torna mais um exemplo de ficção que de registro, frequentemente mais de esquecimento social do que de recordação. A memória cultural pode ser localizada em textos literários, pois estes são contínuos aos impulsos comunitários de ficcionalização, idealização e monumentalização, que florescem em uma cultura em conflito. (ERLL & NÜNNING, 2005, p. 3)

A partir da leitura dessa passagem, pode-se evidenciar a importância dos textos literários na formação da "memória coletiva" de uma dada sociedade. A literatura se efetiva como uma "cultura da memória" por ser capaz de rever e manipular o passado por meio da ficção. Sendo assim, pode-se discutir literatura a partir de dois conceitos relacionados à memória: a "memória *da* literatura" e a "memória *na* literatura". O primeiro conceito será o foco principal das análises a serem realizadas no segundo capítulo "*Mamma, son tanto felice e a memória da literatura*"; já o conceito de "memória *na* literatura" será considerado no terceiro capítulo "*Mamma, son tanto felice e a memória na literatura*".

A "memória *da* literatura" refere-se a uma memória intra-literária que pode ser identificada, em primeiro lugar, a partir dos estudos dos *topoi* literários e da intertextualidade, pois "no interior das obras literárias existe uma memória de textos anteriores" (ERLL & NÜNNING, 2005, p.5). Em segundo lugar, a "memória *da* literatura" também pode ser percebida a partir dos "gêneros como repositórios da memória", que podem ser considerados desde o estudo das relações intertextuais entre diferentes obras; passando pelo estudo dos "gêneros da memória", como o romance histórico, a biografia, o diário e etc; até, por último, do "cânone e a história literária como memória institucionalizada dos estudos literários e da sociedade" (2005, p.5). Segundo Erll e Nünning, "através da escrita da história literária e da formação de cânones, o campo dos estudos literários - e não apenas a literatura -

está envolvido na manutenção da memória cultural" (2005, p. 5). O cânone e a historiografia literária estão envolvidos nos processos de formação de memória por serem resultados de atividades de seleção, avaliação e excisão, isto é, da escolha de qual obra deve ser lembrada e qual deve ser esquecida.

Serão relevantes para o estudo a ser realizado no segundo capítulo, as considerações sobre as relações intertextuais entre os romances *Vidas secas* (2004), de Graciliano Ramos e *Mamma, son tanto felice* (2005), de Luiz Ruffato. Essa análise comparativa se justifica uma vez que Ruffato lança mão de recursos semelhantes aos usados por Graciliano no tocante à figuração da classe pobre em seu romance. Dessa maneira, partindo das análises dos narradores, será possível evidenciar se existe em *Mamma, son tanto felice* uma memória referente a *Vidas Secas*. As relações que se buscará estabelecer para evidenciar as semelhanças e inovações do modo como os narradores figuram os pobres na literatura brasileira serão feitas, como ponto de partida, sob a luz dos estudos da sociologia da literatura.

Em *Literatura e Sociedade* (2006), Antônio Cândido comenta sobre o modo como estudiosos contemporâneos vêm assimilando os fatores *externos* à obra - fatores sociais, econômicos e psíquicos, por exemplo - como agentes da estrutura da obra, isto é, como agentes *internos*. Segundo Candido, essa postura crítica é uma junção de duas perspectivas de interpretação que foram desenvolvidas separadamente:

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão. Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2006, p.13-14)

O tratamento interno dos fatores externos de uma obra pode ser legítimo quando se trata da *sociologia da literatura*, uma vez que esta não propõe a questão do valor da obra e

interessa-se por tudo que é condicionamento. Desse modo, busca-se, por exemplo, pesquisar "o gosto das classes, a origem social dos autores, a relação entre as obras e as ideias, a influência da organização social, econômica e política etc" (CANDIDO, 2006, p.14). As relações entre os narradores de *Vidas Secas* e *Mamma, son tanto felice* e suas estratégias para figurar o outro serão feitas a partir das considerações sobre "a origem social dos autores" e da "influência da organização social, econômica e política", para tentar evidenciar que tais fatores externos são elementos que atuam na constituição do que há de essencial na obra, como agentes da estrutura. Como afirma Candido, essa postura de interpretação deixa de ser crítica sociológica para ser apenas crítica: "o elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros" (2006, p.16). Neste caso, o ângulo sociológico adquire uma validade maior do que tinha, pois vai além dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Com o intuito de refletir sobre a origem social do autor e a possível interferência que este dado externo promove na estrutura interna da obra, será considerado, principalmente, os estudos realizados por Silviano Santiago, em "Vale quanto pesa" (1982) e por Beatriz Resende, em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008).

Ainda no segundo capítulo, serão discutidos os conceitos de memória coletiva de Maurice Halbwachs (1990) e memória subterrânea de Michael Pollak (1989). Por se tratar de um romance memorialístico coletivo, o discurso ficcional de *Mamma, son tanto felice* estabelece relações com os discursos extraliterários nos quais se têm a representação da memória da classe pobre. Nesse sentido, buscar-se-á analisar o modo como Ruffato lida com a representação da memória coletiva em seu romance em relação aos discursos hegemônicos da sociedade brasileira. Ao escrever um romance de cinco volumes sobre a classe operária brasileira, tendo como pano de fundo as transformações políticas, econômicas e culturais ocorridas num período de mais de cinco décadas, Ruffato se coloca na posição de intervir na representação literária da memória do operariado brasileiro. Faz parte do jogo dessa representação, além das formas estéticas que a ficção assume para lidar com processos e problemas da memória, a escolha do próprio escritor sobre o que deve ser lembrado ou esquecido sobre a memória dos operários, da classe pobre de um modo geral. Nesse sentido, Ruffato atua como mediador entre discursos extraliterários e o discurso ficcional, definindo o

conteúdo e a forma que a memória assume em sua obra.

Os estudos da "memória *na* literatura", que serão o foco das análises do discurso ficcional de *Mamma, son tanto felice*, no terceiro capítulo, baseiam-se "na suposição de que a literatura mantém uma relação com os discursos contemporâneos de memória, e ilustra funções, processos e problemas de memória como *medium* da ficção através de formas estéticas." (ERLL & NÜNNING, 2005, p. 5). A respeito desse tipo de abordagem analítica, Erll e Nünning afirmam que,

nos estudos sobre a representação literária da memória, a relação dialógica entre literatura e discursos extra-literários está mais no primeiro plano. Tais estudos partem da premissa de que a literatura se refere à realidade cultural extra-textual e a torna observável pela ficção. Baseiam-se, portanto, em modelos miméticos da relação entre memória e literatura. (ERLL & NÜNNING, 2005, p. 20)

Nesse sentido, o estudo a ser realizado no terceiro capítulo buscará contemplar as técnicas narrativas utilizadas por Ruffato para encenar o funcionamento da memória em seu romance, baseando-se, como evidenciado por Erll e Nünning, nos "modelos miméticos da relação entre memória e literatura".

Quanto à noção de memória a ser considerada neste terceiro capítulo, vale expor as considerações de Aleida Assmann (2011) sobre a relação entre memória e literatura. Segundo a autora, os estudos literários no campo da memória seguem dois caminhos distintos. O primeiro deles seria o da mnemotécnica, isto é, da "arte" da memória. A memória enquanto técnica de aprendizado consciente tem uma longa tradição, que data desde a Antiguidade romana. Segundo Assmann, "desenvolveu-se aí uma espécie de escrita mental, a partir de elementos de locais e imagens (*loci et imagines*), com a qual se podia escrever na memória como em uma folha em branco." (ASSMANN, 2011, p.31). Com essa técnica, conhecimentos e textos eram fixados na memória por meio de imagens marcantes que, por sua vez, eram dispostas em locais distintos. De acordo com Assmann, a mnemotécnica romana "objetivava o armazenamento confiável e a recuperação idêntica das informações inseridas na memória." (ASSMANN, 2011, p. 31-32). Sendo assim, a dimensão temporal não participa do processo da mnemotécnica. O fato de se objetivar a mesma identidade entre depósito e recuperação de informações faz da "arte" da memória um procedimento somente espacial, pois o tempo não se constitui como agente estruturador no processo de memorização. O segundo caminho dos estudos literários no campo da memória se interessa

pela memória como "potência". Neste caso, a dimensão temporal participa ativamente do processo da memória, pois, como afirma Assmann, "há um deslocamento fundamental entre o que foi arquivado e sua recuperação" (2011, p.33). A memória como "potência" tem como principal atividade o ato da recordação. Segundo Assmann,

A palavra "potência" indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força imanente, como uma energia com leis próprias. Essa energia pode dificultar a recuperação da informação - como no caso do esquecimento - ou bloqueá-la - como no caso da repressão. Porém ela também pode ser controlada pela inteligência, pela vontade ou por uma nova situação de necessidade, e proporcionar uma nova disposição das lembranças. (ASSMANN, 2011, p. 34)

O estudo a ser realizado neste último capítulo será orientado pela memória como "potência", uma vez que se buscará evidenciar na escrita literária do romance as questões sobre os fenômenos da memória no tocante às formas de recordação e esquecimento. Na busca por uma resposta à questão "como se dá a representação literária da memória em *Mamma, son tanto felice?*", surgem outras questões relevantes ao estudo, tais como: de quem é essa memória? O que a constitui, isto é, quais lembranças fazem parte dessa memória? Como se recorda e se esquece? Essas indagações irão guiar as análises a serem desenvolvidas ao longo do terceiro capítulo.

Para uma primeira consideração sobre estas questões é preciso pontuar o fato de que se trata de uma criação literária da memória. Nesse sentido, será recorrendo às categorias da narrativa, tais como narrador, enredo, personagem e tempo, que este estudo buscará evidenciar os fenômenos da memória presentes no romance. Juntamente com as categorias da narrativa, serão considerados os estudos sobre a memória de Paul Connerton (1999), Aleida Assmann (2011) e Paul Ricoeur (2012), dos quais serão aproveitados os conceitos de memória corporal, memória-hábito, memória-lembrança e memória afetiva para a realização das análises iniciais. Desse modo, pretende-se chegar, principalmente, a respostas sobre quem são os portadores da memória representada no romance e qual o conteúdo dessa memória. Em segundo lugar, o foco se voltará para os fenômenos mnemônicos de recordação e esquecimento, discutidos por Aleida Assmann e Paul Ricoeur. Mais uma vez, serão consideradas as categorias da narrativa citadas acima, mas a atenção se voltará, principalmente, para as categorias de tempo e enredo com o intuito de investigar como se

recorda e se esquece, isto é, como se dá o funcionamento da memória em *Mamma, son tanto felice*.

## 1. MAMMA, SON TANTO FELICE E O DIÁLOGO COM A LITERATURA BRASILEIRA

### 1.1 Um romance ou uma coletânea de contos?

A série de cinco volumes que compõe o *Inferno Provisório*, de um modo geral, investiga ficcionalmente a formação e a evolução do proletariado brasileiro desde a década de 1950 até o início do século XXI. A saga tem seu ponto de partida em uma comunidade rural de imigrantes italianos no interior de Minas Gerais e, ao longo dos anos, acompanha o movimento de migração de várias personagens pelas cidades de Cataguases, Rio de Janeiro e São Paulo. São apresentadas histórias de vidas sofridas marcadas pela injustiça social decorrente do processo de modernização ocorrido no Brasil desde os meados do século XX. O movimento de migração em busca de oferta de trabalho e melhores condições de vida é um tema desenvolvido ao longo de toda a série. Os volumes de *Inferno Provisório* são: *Mamma, son tanto felice* (2005), *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2006), *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingos sem Deus* (2011). Como afirma o próprio autor, os cinco volumes do romance são divididos em décadas e subtemas distintos:

*O Inferno provisório* é um convite para repensar a história do Brasil nos últimos 50 anos. Serão cinco volumes – os três primeiros já publicados (eles estão saindo também quase simultaneamente na França): *Mamma, son tanto felice* trata da questão do êxodo rural nas décadas de 50 e 60; *O mundo inimigo* discute a fixação do primeiro proletariado numa pequena cidade industrial (década de 60 e começo da de 70); *Vista parcial da noite* descreve o embate entre os imaginários rural e urbano, nas décadas de 70 e 80. O quarto volume, a ser publicado este ano, *O livro das impossibilidades*, registra as mudanças comportamentais das décadas de 80 e 90. E, finalmente, o quinto e último volume chega até os nossos tempos, começo do séc. XXI. (RUFFATO, 2008)

Esse enquadramento de tempo disponibiliza um panorama da obra, mas não é rígido. No primeiro volume da série, o qual será o objeto deste estudo, além da questão do êxodo rural, presente em "Uma fábula" e "O segredo", há também, em "Aquário", a questão do processo de migração em busca de uma vida melhor em São Paulo, tema que será mais desenvolvido nos últimos dois volumes da série. Além disso, a fixação do primeiro proletariado em Cataguases, uma pequena cidade industrial, pode ser percebida em "O alemão e a puria", tendo, como exemplo, a personagem Donato, que deixa a vida rural para tornar-se proletário em uma indústria têxtil. E ainda, o movimento temporal é ininterrupto,



mesmo nas histórias que se configuram no século XXI e que se passam, principalmente, em São Paulo, há um retorno para as origens familiares das personagens. Isso se dá com a volta de referências a sobrenomes de personagens que apareceram no início da saga e são retomadas pelas lembranças de seus descendentes décadas depois.

Ao afirmar que o romance é um "convite para repensar a história do Brasil nos últimos 50 anos", Ruffato refere-se à história vivida pela classe operária. Segundo o romancista, este projeto literário veio para suprir a falta de se ter contada a história do proletariado brasileiro. Para Ruffato, há exemplos de literatura que contempla a vida rural e a urbana, esta última mais focada na classe média, mas não se tem uma literatura que explore a vida da classe operária no Brasil. De *Mamma, son tanto felice* (2005) a *Domingos sem Deus* (2011), é possível observar o percurso da classe operária brasileira desde sua formação, após o êxodo rural, até os dias de hoje, nos grandes centros industriais do país. É importante ressaltar que, embora haja essa preocupação de lidar com a história brasileira com foco na classe operária, as histórias do romance se desenvolvem dentro do espaço privado das famílias. Dessa forma, têm-se histórias da vida íntima familiar da classe operária. De acordo com Ruffato, em entrevista para o *Estado de São Paulo*,

É o entrecruzamento das experiências “de fora” e “de dentro” dos personagens o que me interessa. A mim me interessa estudar o impacto das mudanças objetivas na subjetividade dos personagens. Erigir essa interpretação da História com as histórias, problematizando 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. A ruína como forma. (RUFFATO, 2008)

Como esclarece Ruffato, cada volume de *Inferno Provisório* é autônomo e, dentro de cada volume, as histórias também são autônomas. Isso decorre da possibilidade de cada volume, assim como de cada história, constituir uma unidade de sentido independente se lidas verticalmente. Considerada em seu conjunto, a obra forma um extenso painel de histórias que se comunicam devido ao trânsito das personagens de uma história para outra.

Embora haja, também, um movimento de linearidade no decorrer dos cinco volumes, isto é, o desenrolar de várias histórias ao longo de mais de cinco décadas, não é

possível seguir essa linha temporal claramente. Há, mais explicitamente, o sentido de circularidade, uma vez que as histórias vão se reportar umas às outras. Ruffato parece se apoiar em uma concepção de história sincrônica que remete a acontecimentos simultâneos no espaço e no tempo. Como observa Karl Schollhammer sobre o romance contemporâneo: “Contrariando a historicidade moderna, o contemporâneo aponta para a simultaneidade entre tempos históricos em função da dilatação de um tempo presente extenso e em constante abertura para o passado que lhe é intrínseco” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 02). Nesse sentido, Ruffato faz cruzar várias trajetórias dentro do período histórico focalizado pelo romance. Não há uma personagem principal. Personagens secundárias em uma história podem ser protagonistas em outras e vice-versa. A esse respeito, Ruffato argumenta ter se valido dos recursos disponíveis no hipertexto: “se pudéssemos clicar sobre o nome de cada personagem dos livros, uma nova página seria aberta e ali encontraríamos a história dessa nova personagem” (RUFFATO, 2088 b). O sentido de autonomia é garantido, também, pela particularidade da trama de cada história que toma como lugar o ambiente privado da família, poucas acontecem na esfera pública. Além das variadas tramas vividas pelas personagens, cada história recebe um tratamento textual próprio quanto ao modo de configuração da narrativa. A linguagem acompanha o processo de migração do campo para as pequenas cidades e dessas para os grandes centros urbanos. Nesse sentido, percorrem pela tessitura discursiva da obra diversos dialetos sociais, fala das gerações, linguagens de gêneros que, por sua vez, remontam ao contexto histórico-social de cada história ou volume do romance. Isso faz com que transitem pela obra diversos gêneros e formas literárias, além de intertextos da literatura, como a poesia e o conto, e de outras áreas como a música, o cinema, entre outros. Marcelo Ribas Hauck, ao dedicar-se ao estudo de *Inferno Provisório*, comenta que:

Ele [Ruffato] se apodera de um espaço de expressão tradicional, o romance, e o reorganiza formalmente, dando visibilidade a personagens, tempos e espaços possivelmente esquecidos pela literatura brasileira. Obviamente o romance, em sua trajetória, recorrentemente tem passado por alterações, e Ruffato, se por um lado tenta romper com uma tradição, se insere em outra, a que trabalha criticamente com a forma do romance burguês, muito, também, em vista da matéria narrada em suas histórias. Provavelmente, um dos mais importantes aspectos dessa empreitada chamada **Inferno provisório** esteja justamente em não se colocar como ruptura, em se estabelecer como um movimento que seja capaz, ao mesmo tempo, de, utilizando essa tradição, revisitar uma estética romanesca que a sustenta. Muito mais que ruptura, uma lógica do diálogo [...]. (HAUCK, 2013, p. 95-96)

Tendo como ponto de partida esta interpretação de *Inferno Provisório* apresentada por Hauck, ao longo deste capítulo, buscar-se-á discorrer sobre o discurso ficcional de *Mamma, son tanto felice* de modo a tornar evidentes os diálogos que o romance estabelece com alguns projetos literários precedentes e, também, com a literatura contemporânea.

A começar pelas histórias que constituem *Mamma, son tanto felice*, a saber, "Uma fábula", "Sulfato de morfina", "Aquário", "A expiação", "O alemão e a puria" e "O segredo". É necessário discorrer sobre o fato de algumas delas já terem sido publicadas anteriormente em dois volumes compostos por histórias, como nomeou o próprio autor (RUFFATO, 2011 b), ou contos, como classificaram alguns críticos como Karl Schollhammer (2009). "O alemão e a puria" foi publicada em *Histórias de remorsos e rancores* (1998), e "O segredo", "A expiação" e "Aquário" foram publicadas em *(os sobreviventes)* (2000). Inéditas em *Mamma, son tanto felices* são apenas "Uma fábula" e "Sulfato de morfina". Isso demonstra que o *Inferno Provisório* é um projeto que Ruffato tem em mente desde a publicação de seu primeiro volume de histórias, tornando-se um ambicioso "work in progress" que levou treze anos para ser concluído.

Como informa Ruffato em uma nota de pós-fácio em *Mamma, son tanto felice*, "O alemão e a puria" fora "totalmente reescrita" e "O segredo", "A expiação" e "Aquário" foram "revistas". Em uma análise comparativa dos primeiros parágrafos de "O alemão e a puria" tal como foram publicados nos diferentes volumes, pode-se perceber uma considerável mudança quanto à apresentação formal do texto e à poeticidade da linguagem.

Um relâmpago rabiscou a noite. Em seguida, o trovão estilhaçou o cristal de silêncio daquele dezembro quente. A luminosidade de um outro relâmpago adivinhou um pequeno grupo, cinco ou seis rapazes, passos apressados, outro tanto de moças, sombrinhas na mão. Minutos depois, dezenas de bicicletas e uma procissão de homens e mulheres tomaram as ruas a caminho das fábricas. Quando o apito soou as dez para as seis, os primeiros pingos explodiram nos paralelepípedos. Uns poucos retardatários passaram correndo para não perder a hora. Às seis e cinco o toró desabou. Represada por bueiros entupidos, a enxurrada se espalhou, desenhando pequenos lagos. (RUFFATO, 1998, p.105)

Um relâmpago rabiscou o quadro-negro da madrugada, o trovão estilhaçou o cristal de silêncio daquele dezembro suarento. A luminosidade de um outro raio adivinhou cinco ou seis rapazes, passos apressados, outras tantas moças, sombrinhas na mão. Minutos após, em procissão, bicicletas tomaram as ruas, a caminho das fábricas. Quando o apito soou as dez para as seis, os pingos inaugurais explodiram nas costas de uns uns que corriam, cuidando para não chegar atrasado. As seis e cinco, o toró. Dos bueiros entupidos, a enxurrada regurgitou, submergindo paralelepípedos em

turbulentos corgos.(RUFFATO, 2005, p.109)

Ruffato desmembra o parágrafo dando mais ênfase a cada ação e elimina algumas palavras visando à síntese de cada frase. Vê-se, ainda, o enriquecimento das imagens através de metáforas como "quadro-negro da madrugada", no lugar de "noite"; "suarento", ao invés de "quente". E ainda, a adequação do discurso do narrador ao dialeto mineiro: "empós", no lugar de "depois". Percebe-se, também, uma mudança quanto ao estilo que, na primeira publicação se assemelha à escrita direta e objetiva, para, na segunda publicação, tornar-se mais experimental e fragmentada. Estas e outras modificações exemplificam o envolvimento constante de Ruffato na revisão e no aproveitamento das histórias que constituem *Mamma, son tanto felice*.

A reutilização das histórias para a composição do romance foi possível, também, devido à forma com que ele se apresenta. Isto é, um romance possivelmente móvel na medida em que o leitor pode alterar a ordem da leitura sem prejudicar a unicidade da obra, pois esta se dá a partir do processo acumulativo da leitura de todas as histórias. Essa liberdade em relação ao modo de ler o romance deve-se à autonomia de cada história, mas, também, ao aspecto fragmentário da narrativa que é construída sob o signo da decomposição da linearidade do discurso romanesco tradicional. Dessa maneira, mesmo seguindo a ordem das histórias estabelecida pelo livro, permanecerá a mobilidade constitutiva do romance, pois o modo como é ele (de)composto obedece à lógica de uma colagem aberta a alterações sequenciais. Segundo Hauck, "a mobilidade é a responsável por moldar nosso trajeto pela obra" (2013, p.60).

Quanto à autonomia de cada história, pode-se problematizar a respeito do gênero ao qual a obra pertence. Seria mesmo um romance, ou um livro que reúne várias histórias independentes? Essas histórias poderiam ser consideradas como contos?

Júlio Cortázar (2006) reflete sobre o conto como gênero literário e comenta que, assim como o romance, é um gênero de difícil definição devido a seus múltiplos aspectos. No entanto, Cortázar afirma existir algumas características fundamentais que fazem com que reconheçamos um texto como conto. Ele elenca essas características como resultantes, principalmente, da elaboração estética da narrativa, do tratamento literário que o tema escolhido recebe. Cortázar sublinha que costuma-se conceber o conto a partir da noção de limite, "em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que na França, quando um conto

ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito." (2006, p.151). Mas, segundo Cortázar, a principal qualidade do conto está em sua capacidade de "irradiar alguma coisa para além dele mesmo" (2006, p.153). Nesse sentido, o autor compara analogicamente o conto e a fotografia:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2006, p. 151-152)

O autor segue seu argumento dando ênfase à noção de significação do conto que se realiza a partir de dois recursos intrínsecos ao gênero, a intensidade e a tensão que, por sua vez, são resultantes da técnica empregada para desenvolver o tema. Segundo Cortázar, a intensidade consistiria "na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige." (2006, p.157). Já a tensão seria "uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta." (2006, p. 158).

Em uma rápida aproximação das noções de conto de Cortázar com as histórias de *Mamma, son tanto felice*, pode-se destacar os recursos de intensidade e tensão presentes na narrativa das histórias de modo a causar essa abertura para além do argumento literário limitado. Cada história vai se desenvolver em torno de um acontecimento que caracteriza sua trama. A morte é esse acontecimento que irá servir de argumento primordial de todas as histórias. Em "Uma fábula", logo no primeiro parágrafo, a morte é apresentada juntamente com a anúnciação de uma nova vida: o nascimento de André se dá em contraste com os inúmeros abortos e as crianças que, mesmo nascendo, não "vingaram". A narrativa percorre, ainda, a morte da irmã de André, assassinada pelo pai, a morte da mãe e, finalmente, a do pai. Nas outras histórias, a morte segue sendo o elemento fundante da narrativa. A descoberta de um câncer que leva Dona Paula à morte, em "Sulfato de morfina"; a viagem de Carlos e sua mãe, de Cataguases a Guarapari, após o falecimento de seu pai, em "Aquário"; os conflitos internos do menino Zé no velório de seu pai, Orlando Spinelli, em "A expiação"; a busca por respostas de Dusanjos após o desaparecimento e possível suicídio de Donato, em "O alemão e a puria"; e, por último, o assassinato do professor Chico, em "O segredo".

Cada história vai, a seu modo, desenvolver uma tensão que, na maioria das vezes, leva a um final não solucionado, embora possam alcançar seu "clímax". Isso decorre do fato de as narrativas terem seu término em suspensão. Em "O alemão e a puria", por exemplo, após anos de sofrimento a procurar por respostas sobre o desaparecimento de seu marido, Dusanjos acaba aceitando que o marido tenha se suicidado, como fora falsamente revelado pelo pastor da igreja que ela passara a frequentar. Ao longo da história, são apresentadas a Dusanjos várias versões justificando o desaparecimento de seu marido. Ela, no entanto, não as aceita, pois não trazem uma resposta que condiga com as atitudes de Donato. Mesmo após ouvir as opiniões de amigos e do delegado e buscar respostas de um médium e de uma mãe de santo, Dusanjos continua procurando uma explicação aceitável. O enredo da história pode ser dividido a partir de quatro acontecimentos: o desaparecimento de Donato, a busca de Dusanjos por Donato, a aceitação da morte de Donato por Dusanjos e seu reaparecimento. A história se passa ao longo de três anos, porém o relato cobre apenas os momentos decisivos para a composição da trama. Através de várias elipses, a narrativa sintetiza o período em que Donato está desaparecido, eliminando, assim "as ideias ou situações intermédias" e criando o sentido de intensidade na história. Em torno da busca de Dusanjos é que a tensão se efetiva na narrativa. Ao final da história, após Dusanjos tomar a resposta do pastor como verdadeira, é que a trama chega a seu "clímax": seu marido retorna após passar cinco anos desaparecido.

O que traria uma resposta final à trama e daria, enfim, um término ao recurso de tensão, faz, ao contrário, intensificar este recurso. Pois, apesar de se ter a solução do mistério, isto é, Donato está vivo, seu retorno faz ressurgir inúmeras questões sobre o motivo de seu desaparecimento. Essas questões não terão suas respostas, pois a narrativa é suspensa justamente neste momento. Ao desaparecimento, ou, à possível morte de Donato - acontecimento que serve de tema à história - é atribuído uma realidade muito mais vasta, o que faz com que a história expanda para além da aparente brevidade do texto. O leitor, então, é levado a refletir sobre os motivos que levariam um pai de família a sumir durante anos, e também, o motivo que o fez voltar. E essa reflexão pode se prolongar, pois, apesar de deixar algumas pistas, o texto não se fecha em nenhuma resposta definitiva. Vê-se, portanto, nesta história aquilo que Cortázar designa como efeito característico do conto, isto é, uma "fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana." (2006, p.155).

Nesse sentido, pode-se afirmar que a história "O alemão e a puria" é um conto tal qual o define Cortázar. Isso, devido à caracterização própria do conto, torna-se verdadeiro de ser assumido para as demais histórias de *Mamma, son tanto felice*. Não faremos, aqui, uma leitura analítica dos aspectos do conto nas outras histórias tal como foi feito em "O alemão e a puria", elas serão apresentadas, aos poucos, ao longo deste capítulo, mas seus enredos serão mais aprofundadamente estudados, bem como a presença da morte como mote para as tramas, no terceiro capítulo. Por ora, nos dedicaremos à discussão sobre os gêneros conto e romance. Sendo, então, as histórias consideradas como conto, poderíamos chamar *Mamma, son tanto felice* de uma seleção de contos sem ocorrer em um erro classificatório.

No entanto, o que dizer sobre os diálogos que as histórias estabelecem umas com as outras? A esse respeito, Cortázar pode nos ajudar em sua analogia comparativa entre o conto e a fotografia e o romance e o cinema. Diferentemente da espacialidade limitada do conto e da fotografia, o romance e o cinema são formas abertas que acumulam progressivamente seus efeitos no leitor. De acordo com o autor, tanto no romance, como no cinema, a captação da "realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o 'clímax' da obra [...]" (2006, p. 151). Quando lidas horizontalmente, as histórias acumulam seus efeitos e referências de modo a se comunicarem e, em alguns casos, expandir os sentidos umas das outras. Sendo assim, o romance é montado a partir de um processo de acumulação. Como é sugerido por Marcelo Hauck (2013, p.86), em sua associação entre a analogia de Cortázar e o *Inferno Provisório*, quando lidas verticalmente, as histórias podem ser consideradas contos, mas, quando lidas horizontalmente, assim como imagens ou fotografias que apresentadas em sequência formam a imagem em movimento do cinema, as histórias se aglomeram e passam a constituir o romance.

Na tentativa de seguir a ordem cronológica dos acontecimentos em vista de encontrar uma linearidade na disposição sequencial das histórias no livro, pode-se destacar que "Uma fábula", a primeira história, se passa num tempo anterior a "Sulfato de morfina", a segunda história. Isso é possível observar devido a uma menção que Dona Paula, personagem da segunda história, faz a sua irmã, Chiara Bicio, e seu marido, Micheletto, personagens da primeira história. Dona Paula recorda o momento em que se despediu de sua irmã que estava prestes a se casar e deixar a casa da família em Rodeiro, cidade onde ela só retornaria vinte e

um anos depois, para ser enterrada. Chiara casara-se com Micheletto aos catorze anos e falecera aos trinta e cinco anos. Dona Paula, por sua vez, falece aos cinquenta e um anos, como relatado em "Sulfato de morfina". Ao relacionar suas idades, pode-se identificar que "Uma fábula" antecede "Sulfato de morfina" temporalmente. Dessa maneira, a disposição das duas primeiras histórias no romance segue a ordem cronológica linear dos acontecimentos.

As personagens da terceira história, "Aquário", não têm relações de parentesco com as personagens das duas histórias anteriores. Talvez, por esse motivo, não há, aí, nenhuma referência às personagens e aos acontecimentos de "Uma fábula" e "Sulfato de morfina". Como não há referência às datas em que cada história acontece, só é possível reconhecer a ordem cronológica observando e relacionando dados como as idades de cada personagem (quando são informadas) e às menções feitas entre personagens de histórias diferentes. Em "Aquário", há uma passagem em que Carlos relata a lembrança de uma visita que fizera a sua tia Assunta Finetto, quando era adolescente. Assunta é irmã de Nica Finetto, mãe de Carlos. Assunta estava doando alguns pertences antes de mudar-se de sua fazenda após o assassinato de seu marido, Orlando Spinelli.

(Tia Assunta me chamou no quarto, estendeu os braços, falou, "Dá uma olhada nessas coisas aí... Vê se alguma te interessa... Você que gosta de velharias..." Ela estava arrumando para se mudar. Não queria permanecer no sítio, depois do assassinato do Tio Orlando. As lembranças chicoteavam suas noites. (RUFFATO, 2005, p.53)

O assassinato de Orlando é relatado em "A expiação", a quarta história do romance. Sendo assim, "Aquário", a terceira história, se passa num tempo posterior ao da quarta história, "A expiação". Dessa maneira, a ordem cronológica linear estabelecida entre as duas primeiras histórias do romance é rompida entre a terceira e a quarta história. Em relação a "A expiação", há de se considerar que a história é dividida em três partes: "Ritual", "Fim" e "Tocaia". Na primeira parte, tem-se o relato do velório de Orlando na perspectiva de seu filho, Zé. Em "Fim", tem-se o relato do último dia de vida de Jair que aparecera em "Ritual" sob o nome de Badeco. E, em "Tocaia", tem-se o relato de como acontecera a morte de Orlando que, ao contrário da suspeita de assassinato levantada em "Ritual", caíra de sua charrete após levar um susto causado por Badeco. De modo diferente ao estruturado na narrativa, a ordem cronológica dos acontecimentos seria disposta da seguinte maneira:



"Tocaia", "Ritual" e "Fim". Vê-se, portanto, que Ruffato, assim como faz em relação à disposição sequencial das histórias no romance, rompe com a ordem cronológica dos acontecimentos em uma única história, começando pelo meio, seguindo pelo fim e terminando pelo começo. "Fim", como se deixa saber a partir da idade do filho mais velho de Jair, passa-se, no mínimo, trinta e três anos depois de "Ritual" e "Tocaia", esta última antecede "Ritual", cronologicamente, em um dia. Sendo assim, ao comparar a sequência temporal entre "Aquário" e "A expiação", pode-se apenas afirmar com certeza que "Ritual" e "Tocaia" se passam antes de "Aquário", sendo que, para "Fim", não é possível situar sua relação temporal com "Aquário".

Na sexta história, "O alemão e a puria", há uma menção a "A expiação" evidenciada no trecho em que se tem o relato sobre quando Donato conhecera Dusanjos: "Um sábado, a família reunida à mesa, falou, **O Zé da Ti'Assunta chamou eu pra ir num baile em Ubá, semana que vem.**" (RUFFATO, 2005, p.113). Quem fala é Donato, pedindo permissão ao pai para ir a um baile com seu primo Zé. Zé, como referido anteriormente, é filho de Orlando Spinelli e Assunta Finetto. O pai de Donato é irmão de Orlando. Logo após o pedido, o relato segue para a ida de Donato à casa de Zé: "Na semana seguinte, pedalou até Rodeiro. Na casa da Ti'Assunta lavou os pés, as mãos, o rosto, lambrecou de Gumex o cabelo, vestiu uma roupa-de-ver-deus." (RUFFATO, 2005, p.113). Pode-se perceber que Assunta e Zé não moram mais na fazenda de Orlando e que este já havia falecido, pois, como apresentado na passagem de "Aquário", em que Carlos visita sua tia Assunta, esta se mudaria da fazenda após a morte do marido. Portanto, "O alemão e a puria" se passa depois de "Ritual" e "Tocaia", de "A expiação". Quanto a "Fim", é possível afirmar que este fragmento de "A expiação" sucede temporalmente "O alemão e a puria", pois se passa em torno de trinta e três anos após a morte de Orlando, Jair já está idoso, enquanto que Zé e Donato são ainda jovens em "O alemão e a puria".

Na última história, "O segredo", há uma única menção às famílias de personagens de outras histórias. Isso ocorre na passagem em que o professor Chico, após muitos anos, retorna à casa onde fora criado com sua família no campo. Enquanto caminha pela estrada de chão, ele observa:

À beira do caminho, as choças iam ficando para trás, ali morava Orlando Spinelli; lá, a fazenda dos Bicio; acolá, os Finetto; na virada do morro, os pastos Benvenutti... [...] Lonjuras, tudo vazio, cresce a capoeira, o mato engole tudo, sobe

pelas paredes caídas, arruinadas, [...]. (RUFFATO, 2005, p.140)

O professor mudara-se da fazenda ainda criança para frequentar o seminário em Juiz de Fora e, desde então, não havia retornado à casa dos pais. Muitos anos se passaram e, como observado pelo professor, restam apenas ruínas das antigas fazendas. A partir dessa observação, pode-se afirmar que "O segredo" sucede as histórias que se passaram na zona rural, isto é, "Uma fábula" e "Ritual" e "Tocaia" de "A expiação". Quanto a "Sulfato de morfina", "Aquário" e "O alemão e a puria", não há como estabelecer uma ordem cronológica clara capaz de situar as histórias uma em relação às outras. Pode acontecer, embora não haja indícios explícitos, de essas histórias se passarem ao mesmo tempo.

Apesar de ser possível identificar uma linha cronológica entre algumas histórias, vê-se que esta linha é constantemente rompida, o que torna impossível estabelecer o sentido de linearidade na narrativa do romance. A quebra da linearidade em relação à disposição das histórias é um efeito criado propositalmente por Ruffatto, com o objetivo de romper com a linearidade do romance tradicional. Isso se deve, em grande medida, à forma do romance memorialista, isto é, ao constante retorno ao passado em relação ao presente em desenvolvimento na narrativa. Sobre os aspectos do romance memorialista, será realizado um estudo mais aprofundado nos próximos capítulos. Da observação sobre as relações que uma história estabelece com as outras, pode-se destacar que o romance abarca a trajetória de vida de duas gerações, mais especificadamente, a geração dos pais e dos filhos. Os núcleos familiares figurados em cada história guarda uma relação de parentesco entre si. Assim, destacando os sobrenomes das famílias de cada história, teríamos em "Uma fábula" as famílias Micheletto e Bicio; em "Sulfato de morfina" a família Bicio (não há menção ao sobrenome do marido de Paula); em "Aquário" as famílias Silva e Finetto; em "A expiação" as famílias Spinelli e Finetto, em "O alemão e a puria" a família Spinelli (não há menção ao sobrenome da família da índia puria, Dusanjos); e, por último, em "O segredo" a família Pretti (não há menção ao sobrenome da mãe de Chico).

## **1.2 Atensão entre o mundo rural e o urbano**

Quanto à questão do êxodo rural que, segundo Ruffatto, serve como pano de fundo das histórias do romance, pode-se destacar que este índice temático vem à tona,

principalmente, quando observada a transição das gerações dos filhos do ambiente rural para o urbano. Em "Uma fábula", André e suas irmãs deixam a fazenda onde moram para se instalarem nas pequenas cidades da região, como Rodeiro, por exemplo. Em seus sonhos de vida futura, André planeja mudar-se para Ubá e trabalhar em uma fábrica de móveis para poder deixar o trabalho relacionado ao campo. Em "A expiação", Badeco, após fugir da zona rural de Rodeiro, muda-se para a periferia de São Paulo. Mesmo nas histórias que se passam nas cidades de Rodeiro e Cataguases, há referências à zona rural como local de origem das famílias das personagens.

Essas referências à vida no campo se dão por meio das lembranças da infância e, em alguns casos, também da juventude das personagens. Em "Sulfato de morfina", dona Paula, antes de morrer, relembra sua vida pregressa e seus familiares e essas lembranças recobrem, majoritariamente, sua vida no campo. Em "Aquário", Carlos e sua mãe revelam segredos do passado de ambos em um longo diálogo durante uma viagem de Minas Gerais ao Espírito Santo. Neste caso, é a mãe quem recorda sua vida de solteira na fazenda de seu pai. Em "O alemão e a puria", ambos foram criados e trabalhavam com suas famílias no campo e mudaram-se para Cataguases depois do casamento, em busca de oportunidades de emprego. Enfim, em "O segredo", o professor Chico não só recorda sua infância no campo, mas, em uma ocasião, retorna ao local onde vivera com a família e lá encontra apenas ruínas das roças e fazendas que conhecia. No geral, o romance trabalha com a decadência da vida rural em relação ao desejo das personagens de encontrarem uma condição melhor de vida e trabalho na cidade. Enquanto caminha pela estrada de chão à procura de sua antiga casa, o professor observa:

Lá longe, no meio do pasto, uma casinha de sapé, fechada, abandonada, *Ninguém mais quer ficar na roça, a moda agora é a cidade*, outra, pendurada no despenhadeiro, paredes arriadas, destelhada, a cruz envolvida numa massa disforme que foi um dia papel-crepom colorido ainda agarrada à porta desnecessária... (RUFFATO, 2005, p.139)

O romance toma, portanto, os ambientes rural e urbano como espaços da narrativa. Embora haja uma ideia compartilhada entre as personagens de que a migração do campo para cidade possa melhorar suas condições de vida, o que ocorre é a troca das dificuldades da vida no campo pelas da cidade. Troca-se o trabalho das lavouras pelo das fábricas de tecido, a casa de sapé do campo pelos barracos nas periferias das cidades. E o que torna o sonho de melhora

de vida com a migração ainda mais ilusório é o fato de as relações conflituosas dentro do espaço privado da família continuarem as mesmas. O autoritarismo e a violência paterna continuam a subjugar as esposas e filhos e a vitimá-las com recorrentes cenas de agressão. Nesse sentido, pode-se destacar aspectos de duas vertentes da literatura brasileira no tocante à representação da violência na narrativa de *Mamma, son tanto felice*.

A esse respeito, vale recorrer ao estudo de Tânia Pellegrini, em "No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje" (2004). Segundo a autora, a violência, ou seja, "o uso da força para causar dano físico ou psicológico no outro" (p.16), é a base constitutiva da cultura brasileira, pois surge "como elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica, aliás, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial" (p.16). Seu estudo vai tratar do modo como a literatura, enquanto "expressão simbólica", acompanhou os violentos processos de formação econômica, social e cultural do Brasil. Nesse sentido, Pellegrini afirma que,

a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras... (PELLEGRINI, 2004, p.16)

Segundo a autora, esses temas estão divididos, grosso modo, na literatura regional e na literatura urbana. A primeira vem, desde seu início com o realismo-naturalismo, representando a violência articulada a uma realidade social na qual vigora um sistema de honra e vingança individuais, isso porque a lei ainda não pôde garantir a igualdade entre os sujeitos. Conforme Pellegrini, o tema principal do regionalismo pode ser visto "como o confronto entre um sistema global de justiça moderno e sistemas locais de normatização social regulado pelos códigos de honra, vingança e retaliação." (2004, p.17). Assim, percebe-se na literatura regionalista,

uma espécie de verniz de civilização e de justiça, que se dilui ao menor impacto, espalhando todo tipo de violência e deixando visíveis antigas estruturas autoritárias que mantêm vivos velhos códigos de honra, uma vez que um sistema legal eficiente e neutro, característica da modernidade, ainda não conseguiu se implantar. Tais arroubos de violência também estão ligados a velhas concepções de masculinidade e macheza, além de muitas vezes surgirem envolvidos por um caráter de "santidade", estruturante de um mundo particular e arcaico de códigos e

relações sociais. (PELLEGRINI, 2004, p.17)

A violência nos espaços urbanos segue um caminho paralelo ao da violência praticada no ambiente rural, como tematizado pela literatura regionalista, a diferença está no modo aparente como os códigos estabelecidos pela lei e pela ordem funcionam. Mais ainda, está no modo como esses códigos são burlados. Segundo Pellegrini,

Vê-se, portanto, que é muito difícil estabelecer uma linha clara que separe a ordem legitimamente constituída da desordem e da ilegalidade, com gradações e aspectos diferentes, tanto no campo quanto na cidade; a meu ver, essa ambiguidade está na raiz da representação de todo tipo de violência, desde as mais brutais até as mais sutis. (PELLEGRINI, 2004, p. 18)

Em *Mamma, son tanto felice*, dentro do ambiente familiar são cometidas várias formas de violência que, na maioria das vezes, parte da figura paterna contra a esposa e os filhos. Em "Uma fábula", história que se passa no campo, o pai, Micheletto, não só violenta a esposa e os filhos, mas também mata a própria filha. Ela foge de casa com um vendedor ambulante. Micheletto, junto de seus capangas, sai em busca da filha e a encontra em uma pousada em Astolfo Dutra. Seu amante consegue escapar a nado pelas águas do Rio Pomba. Micheletto, então, puxa a filha pelos cabelos e amarra suas mãos em uma corda atada ao cavalo onde segue arrastando-a:

Na subida da Serra da Onça, apeou, meinho do dia, amarrou o cabresto num pé-de-pau e levou a madalena amarrada para o alto do pasto, 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, estou mandando, 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)

Por motivo de desonra, o pai mata a filha sem misericórdia numa cena em que as falas das personagens dão um tom de dramaticidade ao relato, a raiva e o desgosto do pai não cedem ao pedido de perdão da filha. Antes uma filha morta pelas suas próprias mãos do que uma filha mal falada, que pode desonrar o nome da família e a moral de Micheletto. Antes da cena do assassinato, saindo da cidade, o delegado e mais dois soldados alcançam Micheletto, seus dois capangas e sua filha, como exposto a seguir:

O pai, tirando o chapéu, Se mete não, seu doutor, é distúrbio meu, vale a pena não, e o homem [o delegado], atemorizado, dirigindo-se à moça, questionou, 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. (RUFFATO, 2005, p. 19-20)

Aqui, ocorre justamente aquilo que Pellegrini observa na representação da violência pela literatura regionalista: um verniz de civilização e justiça que se dilui ao menor impacto. Percebe-se, na passagem acima citada, a sobrevalência do código de honra arcaico em relação ao sistema legal moderno, representado pelo delegado e seus dois soldados.

As atitudes violentas dos pais estão, na maioria das vezes, atreladas ao uso da bebida alcoólica, como exposto na seguinte passagem de "A expiação", história que também se passa na zona rural. Aqui, Orlando Spinelli é caracterizado a partir de sua má conduta aos domingos. O relato acentua a agressividade de Orlando, que se repetia sempre quando ele se alcoolizava. Em um domingo, Orlando espanca e humilha seu filho de criação em praça pública. A cena se passa em Rodeiro, na época, um pequeno distrito da cidade de Ubá, onde as famílias do campo faziam pequenas compras e, aos domingos, frequentavam a igreja.

Orlando agarrou-o, Pára, padrim, pára, deu-lhe uma gravata, jogou-o no chão, pôs o joelho em suas costas, imobilizando-o. Padrim, o senhor está me machucando, padrim, pára, pelo amor de deus, padrim, os dois beberrões, rindo desbragadamente, amarraram bem forte uma corda-bacalhau em volta da cintura, juntando os braços ao quadril, e entregaram a ponta para o Orlando. Badeco já não gritava, só chorava, humilhado. Orlando mandou que ele fosse para a calçada, subiu na charrete, falou: Agora, macaco de uma figa, você vai dar uma volta bem bonitinho, igual a um tiziu! Badeco resistiu, mas o Orlando pegou o relho e deu lhe duas chibatadas nas costas. Ai, padrim!, Ai, padrim! E começou a desfilar. Orlando cortava a couro o ar. E em torno foi se aglomerando um povo: uns, os mais velhos, gritavam que aquilo era um absurdo, Aonde já se viu uma coisa dessas?!; outros, os mais novos, lançavam gritos de incentivo, Vai Badeco, ôôô! Já estava dando a terceira volta, Uh! Badequim, uh! Badequim, quando um soldado aproximou-se: Pára com isso já! Orlando olhou-o e falou, dirigindo-se à aglomeração: Ué, um macaco veio salvar o outro? E a horda caiu na gargalhada. O policial levou a mão ao coldre, tirou o revólver, Se não parar por bem, vai parar por mal. Antes que esboçasse qualquer reação, o Pivatto agarrou-o por trás, gritando: Chega, Orlando, já chega, vamos parar com essa palhaçada, chega! O soldado, ainda com o revólver na mão, mandou uns moleques desamarrarem o Badeco. Orlando levou o copo de cerveja à boca, disse: Pivatto, O Badequim não liga, ele sabe que é brincadeira... Cala a boca, Orlando, senão aquele soldadinho ainda vai encrencar com você! Soldadinho? Esse eu pego e limpo o rabo! E a horda arreganhou os dentes novamente.(RUFFATO, 2005, p. 104-105)

O comportamento agressivo e racista mais os insultos debochados de Orlando para com Badeco e com o policial não são punidos, pelo contrário, são entusiasmados pela

"horda" na qual Orlando encontra reforço. Embora o soldado tenha dado fim à cena humilhante a que Badeco fora exposto, vê-se que a desordem e a ilegalidade se sobrepõem à ordem legitimamente constituída.

Era, também, bêbado que o pai de Carlos espancava a esposa e filhos, como é relatado em "Aquário". Por não conseguir conviver mais com a brutalidade e com o autoritarismo de seu pai, Carlos interfere em uma agressão do pai contra a mãe e depois foge de casa para tentar a vida em São Paulo. A violência contra a mulher repete-se nas relações conjugais retratadas no romance. As mulheres, como se deixa bem entender na passagem transposta a seguir, são submissas a essas situações, por estarem subjugadas à "macheza" do marido e desamparadas pela justiça: "de manhã, minha mãe, sem jeito, disfarçava o braço roxo, o olho roxo, a perna roxa, o corpo moído. 'Bati na porta'. 'Bati na quina da mesa'. 'É essa lavação de roupa... essa friagem, que me deixa assim'" (RUFFATO, 2005,p.50).

O espaço onde acontecem as agressões em "Aquário" já não é mais oda zona rural, como nos outros casos comentados acima; os casos de violência vivenciados por Carlos se passam na cidade de Cataguases. Como já foi dito, o romance tematiza o êxodo rural, mas também dá continuidade ao movimento de migração das pequenas cidades para as grandes metrópoles, como relatado em "Aquário" e em "A expiação". Neste último, tem-se retratada, também, a violência existente nos grandes centros urbanos. Como observou Pellegrini (2004), assim como na literatura regional, a literatura urbana retrata a violência que se origina a partir da precariedade de se fazerem valer as leis do sistema judicial. Após matar acidentalmente seu padrinho, Orlando Spinelli, Badeco foge para São Paulo e lá se estabelece casando-se e tendo filhos. Com o pouco dinheiro que ganhava comprou um lote em uma favela da cidade e, aos poucos, foi construindo uma casa. Seus dois filhos, ainda adolescentes, envolvem-se com o tráfico de drogas na favela e são assassinados. A seguinte passagem narra o momento em que Badeco, agora com outro nome, Jair, recebe a notícia da morte dos filhos no meio da madrugada:

*Antes de abrir o portão, perguntou quem era, as pernas bambas. Boa notícia não é, a essa hora... A voz indefinida de adolescente falou, engrolada: Aí, seguinte, o Caveira e o Jacaré dançaram... O quê? É, o pessoal fecharam eles. No campinho. [...] E arrastou as pernas varicosas e a úlcera do estômago ladeira acima, em direção ao campinho. No lusco-fusco, divisou, Meu deus, o quê que é isso? à sua frente dois corpos... o sangue ainda vivo escorrendo das bocas... (RUFFATO, 2005, p. 91-92)*

Não se trata de uma cena de violência urbana, mas, sim, do resultado que ela causa. A constante convivência com a violência, somadas à insuficiência da justiça, assim como nas literaturas regional e urbana, encontram-se na mesma medida em *Mamma, son tanto felice*. Nesse sentido, evidencia-se o diálogo de Ruffato com estas duas vertentes da literatura brasileira quanto ao modo de retratar a violência em sua origem no campo e na cidade.

A questão entre o regional e o urbano é discutida por Schollhammer (2009) ao comentar sobre a prosa de Ruffato e sua relação com uma nova postura frente ao regional. Conforme o autor:

Em algumas obras atuais, a questão regional abre mão do interesse pelos costumes, pela tradição e pelas características etnográficas para se tornar um palco da tensão entre campo e cidade, entre a herança rural e o futuro apocalíptico das grandes metrópoles. Esse conflito é o foco principal para um dos escritores que mereceu maior reconhecimento crítico na última década e que, sem ter sido rotulado de “regionalista”, preserva o olhar sobre sua região de origem e mostra forte interesse pela narrativização épica de sua história, assim como pela inclusão de características linguísticas específicas na construção dos personagens. Trata-se do mineiro de Cataguases Luiz Ruffato, que estreou com dois livros de contos, *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e *os sobreviventes* (2000), este último ganhador do Prêmio Casas de las Américas com menção especial. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.78)

Como observa Schollhammer, o conflito entre rural e urbano como uma nova questão regional da literatura é o foco principal de Ruffato em seus dois livros de contos. Como foi visto, quatro, das seis histórias/contos de *Mamma, son tanto felice*, foram publicadas nesses dois volumes supracitados. Além de preservar alguns aspectos do regionalismo, por ter sua região de origem como pano de fundo de suas histórias e incluir características linguísticas do dialeto do interior de Minas Gerais nas diversas vozes da narrativa do romance, Ruffato também preserva outras características temáticas e estéticas do regionalismo na medida em que este interage com o Realismo e o Naturalismo. Afrânio Coutinho (1976) observa os pontos de encontro entre as vertentes do Realismo e do Naturalismo e o movimento regionalista na literatura brasileira desde o fim do século XIX:

Pode-se afirmar que duas direções marcaram a evolução do Realismo no Brasil: a corrente social, atraída pelos problemas sociais, pelos temas urbanos, contemporâneos, pelos materiais comuns da vida cotidiana, e segundo a qual o Realismo às vezes descamba para o Naturalismo, quando assume posição filosófica e se submete à luz de uma “teoria”; e o movimento regionalista, que põe em relevo a cor local, o papel da Terra, que é a verdadeira personagem dessa literatura. Também no regionalismo, o Realismo com frequência se encontra com o



Naturalismo. Em contato com as durezas e a melancolia da vida rural brasileira, surgiram o pessimismo, o desencanto, a desesperança, que levaram facilmente à aceitação do determinismo geográfico e da inutilidade de uma luta inglória contra forças inelutáveis e irreduzíveis, portanto conduzindo à negação do livre-arbítrio. Criou-se a convicção de um laço determinista entre a terra e a conduta humana, entre ela e o próprio destino humano, que foi uma formulação brasileira da abordagem realista-naturalista ao problema das relações entre homem e o ambiente. A literatura regional brasileira é uma verdadeira saga da terra e da sua vitória sobre o homem. (COUTINHO, 1976, p.196-197)

Essas duas direções que marcaram o Realismo no Brasil se cruzam em *Mamma, son tanto felice*. Aqui, tanto a corrente social, atraída pelos temas urbanos, quanto a corrente regionalista, atraída pela vida rural, são revisitadas por Ruffato e contribuem para a atmosfera de conflito entre mundo rural e urbano no romance. Do cruzamento entre Realismo, Naturalismo e regionalismo, interessa-nos, principalmente, discorrer sobre o determinismo referente aos fatores da hereditariedade e do ambiente em *Mamma, son tanto felice*. Mas, antes disso, vale resumir algumas questões de ordem temática de que o romance trata, as quais são exemplo das contribuições do realismo-naturalismo na literatura.

Nesse sentido, destaca-se o tratamento literário dos "aspectos mais bestiais e repulsivos da vida, dando preferência às camadas mais baixas da sociedade" (COUTINHO, 1976, p.190). Ao tomar como tema a classe operária, ou melhor, a classe pobre brasileira - é válido ressaltar que não se trata de miseráveis, grupo mais recorrente em nossa literatura - e expor seu convívio diário com a violência, Ruffato focaliza os "aspectos mais bestiais" de suas personagens masculinas. Isso se deixa evidenciar nas várias cenas de agressão cometidas pelos homens das famílias. Em diversas passagens, as personagens paternas são comparadas com animais. Esse recurso é comum no Naturalismo que buscava uma aproximação entre homem e animal. Na passagem supracitada de "A expiação", é dito que Orlando Spinelli tornava-se "besta-fera", "bicho raivoso" quando bebia. Em "Sulfato de morfina", o narrador expõe as lembranças de dona Paula sobre sua irmã, Chiara, cuja história é contada em "Uma fábula". Aí, dona Paula relembra o dia em que vira a irmã pela última vez, antes de esta ser levada pelo marido para sua "fazendola" e nunca mais ser vista. Ao referir-se à Micheletto, genro de dona Paula, o narrador usa mais uma designação própria do Naturalismo: "bicho-homem Micheletto" (2005, p.39). Em "Uma fábula", Micheletto, após a morte de Chiara e da mudança dos filhos para a cidade, "sitiou-se na fazendola, homiziando-se entre os animais, comendo, bebendo e dormindo, bicho-ele-mesmo, [...]"

(2005, p.23). A aproximação entre homem e animal em *Mamma, son tanto felice* se dá como recurso de caracterização da personalidade autoritária e agressiva das personagens paternas.

Essas características predominantes dos pais são herdadas, em alguns casos, pelas gerações dos filhos. A esse respeito, passamos a discorrer sobre o determinismo referente à hereditariedade. Sobre este assunto, destaca-se a história "Aquário", pois aí, Ruffato, ao mesmo tempo em que preserva o olhar naturalista sobre as personagens, rompe com essa perspectiva. Isso fica claro quando consideradas as personagens Carlos e Fernando, ambos filhos de um pai violento, moralista e autoritário. Fernando, em um relato de Carlos, é descrito com as mesmas qualidades de seu pai. Ambos bebiam, frequentavam o prostíbulo na Rua do Quiabo, assediavam e batiam em mulheres. Tal como relata Carlos, Fernando:

bebia escondido do meu pai. E jogava sinuca a-dinheiro no Bar Elite. E fiscalizava o comprimento da saia de Norma [sua irmã]. E atalaiava com quem ela paquerava na Praça Rui Barbosa. E rasgava os retratos de artistas que ela colecionava. E batia nela. (RUFFATO, 2005, p.61-62)

Carlos, por outro lado, não herda os hábitos do pai. Ele rompe com a ordem familiar depois de enfrentar o pai em defesa da mãe. Depois de separar a briga dos pais, Carlos junta suas coisas e foge para São Paulo, onde passa a morar definitivamente. Neste caso, ao livrar-se do determinismo oriundo da hereditariedade, Carlos figura uma ruptura com o Naturalismo no tocante ao modo como as personagens, nesta corrente, são destituídas do livre-arbítrio.

As personagens femininas, por sua vez, estão submissas ao autoritarismo agressivo dos pais ou maridos. Neste caso, trata-se de um determinismo pautado no ambiente, isto é, no espaço privado da família, tanto na zona rural quanto na cidade. Isso é possível de se observar nas histórias "Uma fábula", "Aquário" e "A expiação". Em todas elas, as personagens femininas convivem com a violência e não encontram, sequer, uma saída para mudar de situação. Cabe a elas aceitarem o fardo de mulheres submissas aos homens. Em "Uma fábula", Chiara passa sua vida, após o casamento com Micheletto, trancafiada, por ser considerada "fraca da cabeça", num cômodo insalubre, "a saúde murchando na sangria estúpida de partos, e o juízo escapando por entre as fímbrias das úmidas árvores que uivavam nas noites intermináveis" (2005, p.21). Em "Aquário" e "A expiação", as esposas sofrem

recorrentemente com violência dos maridos. Pode-se destacar, nestas três histórias, o determinismo pautado no ambiente quanto à submissão da mulher, que não encontra alternativas para livrar-se das constantes agressões dos homens.

Mas isso não ocorre na relação conjugal retratada em "O alemão e a puria". Aqui, Dusanjos, a puria, é quem dá as ordens em casa e fala em nome da família quando é preciso tratar de algum assunto importante. Em uma passagem da história, Zé Pinto, o dono do barraco onde Dusanjos mora com o marido e o filho, comenta com sua esposa sobre a relação entre Dusanjos e Donato: "Falou com a mulher, **Um pedaciquinho de gente, Maria, mandar num homão daquele! [...] Um toquinho assim**, ele repetia. **Aquilo deve ser o diabo**, ela concluía." (2005, p.111). Devido à posição que Dusanjos ocupa na relação com seu marido, ela figura, em comparação com as outras personagens femininas, uma ruptura em relação ao determinismo naturalista. Nesse sentido, pode-se dizer que, no diálogo que Ruffato estabelece com o Naturalismo, há tanto a questão da continuação como a do rompimento com o determinismo referente aos fatores da hereditariedade e do ambiente.

Mas, apesar de existir uma possibilidade de superação do determinismo para algumas personagens, é importante destacar que o pessimismo, o desencanto e a desesperança, que levaram a literatura regionalista à aceitação do determinismo e à negação do livre-arbítrio compõem o universo de *Mamma, son tanto felice* de modo que o destino das personagens sejam marcados pela derrota. Os problemas vividos pelas personagens são, na maioria das vezes, insolucionáveis, a não ser pela morte. Nesse sentido, faz-se mais conveniente discorrer sobre a presença do trágico nas histórias do romance.

A esse respeito, vale refletir sobre uma tendência identificada por Beatriz Resende (2008) nas narrativas contemporâneas: o retorno do trágico. Resende defende que, devido ao predomínio do olhar sobre o presente e à urgência de articular e intervir em sua realidade conturbada, a familiarização com o trágico no cotidiano aparece em muitas obras atuais: "O trágico estabelece um efeito peculiar com o indivíduo, supera-o e traça uma relação direta com o destino." (2008, p. 30). Ela observa que os termos "trágico" e "tragédia" foram incorporados aos comentários sobre a vida cotidiana atual, principalmente quando se trata da vida nas grandes cidades. A vida nas grandes cidades é um tema muito presente entre os escritores atuais que, por sua vez, como observa Schollhammer (2009), tomaram-no de empréstimo da literatura da década de 1970, na qual a vida urbana foi profundamente

abordada. Como exemplo da tragicidade na literatura contemporânea, Resende destaca as obras de Bernardo de Carvalho, Sérgio Sant'Anna e Luiz Ruffato, tecendo o seguinte comentário sobre este: "o trágico retorna à cidade na anomia angustiante, nas relações pessoais e na vida pública, pelos escritos em prosa de Luiz Ruffato." (2008, p. 30). Aqui, Resende refere-se ao primeiro romance de Ruffato, *Eles eram muitos cavalos* (2001), mas, com exceção ao trágico encenado na vida pública, pode-se estender seu comentário para *Inferno Provisório*.

A tragicidade pode ser percebida em todas as histórias de *Mamma, son tanto felice*. Por exemplo, em "Sulfato de morfina", segunda história do romance, dona Paula sente os terríveis efeitos de um câncer em estado avançado. Ela sofre não só pela devastação física causada pela doença, mas também pelas constantes lembranças de momentos problemáticos de sua vida; o remorso também corrói seu estado de espírito. Não é possível haver paz ou tranquilidade, o fim está próximo e o sofrimento irá acompanhá-la até o fim:

Nos últimos tempos, entregue estendida no sofá, napa amarela, a descorada testa merejando suor frio, encoberta sob um florido lençol de cambraia, para a rua de costas, só-ossos, enegrecidas covas, olhos aflitos auscultando o preguiçoso tique-taque que empurra a manhã contra a tarde contra a noite contra a madrugada, pingapingar vagaroso das horas, a televisão embaralhando frases espedaçadas advindas do passeio, a bola de carne esponjosa espremida entre os pulmões e as costelas oprime o fôlego, atinava com a visita da Indesejada em breve, o tempo esfumando [...]. (RUFFATO, 2005, p. 31-32)

A tragicidade também acompanha a vida de Jair: após a morte de seus filhos, um câncer também o leva a ser hospitalizado e, em seus últimos momentos de vida, ele sofre não só com a dor causada pela doença, mas também com o passado de amarguras que o atormenta. Já foram citadas anteriormente várias passagens que também servem para exemplificar a presença do trágico no romance: as mortes de Chiara, após passar anos trancafiada em um quarto insalubre, e a de sua filha, que tentara fugir com seu amante em "Uma fábula". Há, também, a morte do professor Chico, em "O segredo", que, mesmo estando em uma condição mais privilegiada, isto é, fora do ambiente brutal da família ou da periferia dos grandes centros urbanos, leva uma vida angustiante e é assassinado em sua própria casa por um assassino que ele mesmo contratara. A falta de uma perspectiva redentora se dá pela convivência com o sofrimento e pela presença do trágico.

### 1.3 O "novo" realismo

As condições precárias de vida das camadas pobres da população brasileira tornam-se matéria de uma parte da produção ficcional brasileira atual. Para Scollhammer (2009) isto está intimamente ligado a uma nova maneira de elaboração do realismo literário. Segundo o autor, novos escritores como Luiz Ruffato, Marcelino Freire, Marçal Aquino, Fernando Bonassi e Nelson de Oliveira atuam sob a "perspectiva de uma reinvenção do realismo, a procura de um impacto numa determinada realidade social, ou na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo" (2009, p. 25). Essa reinvenção do realismo tem a ver com a inovação das formas de expressão e técnicas de escritas que se apoiam "no efeito estético da leitura, que visa envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa" (2009, p.58), e não mais na criação de índices de verossimilhança da descrição representativa que foi tão cara ao projeto do realismo moderno. De acordo com Schollhammer:

Diríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser referencial, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, 'engajado', sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 53)

Sobre o engajamento político de Ruffato, será dedicada uma discussão no próximo capítulo deste estudo. Vale adiantar que o exemplo mais polêmico em que se pode observar o posicionamento político de Ruffato é o texto que o escritor apresentou na abertura da Feira do Livro de Frankfurt, em 2013. O texto-denúncia de Ruffato expôs a precariedade da vida de boa parte do povo brasileiro em sua convivência diária com a violência e a pobreza e constata que, devido ao descaso da elite brasileira e do Estado, a realidade cruel vivida pela classe pobre tende a permanecer inalterada. Essas questões, consideradas por Ruffato em seu texto em Frankfurt, estão presentes em sua obra ficcional. Como foi possível apresentar até o momento, *Mamma, son tanto felice* retrata impiedosamente a violência resultante do machismo, do racismo e da precária atuação do sistema judicial brasileiro. Ruffato relaciona sua literatura com a realidade social e cultural da classe pobre e a incorpora esteticamente em

sua narrativa. Mas, como observa Schollhammer, esse engajamento político não se faz pela via da subscrição a um programa político, nem transmite conteúdos ideológicos coercitivamente.

Sobre a questão de a literatura contemporânea criar meios de intervenção na realidade social que tematiza, Pellegrini (2004) afirma que,

Voltam agora, portanto, pontos considerados “exteriores ao texto”, “excrecências” superadas, como a capacidade da literatura de criar (ou não) mundos verossímeis que expressem efetivamente uma realidade concreta, e, principalmente, em países como o nosso, a potencialidade de sua *função social*. (PELLEGRINI, 2004, p.31)

Para compreender o sentido e a função da produção literária hoje, é preciso entender que houve uma mudança de perspectiva que, ao abandonar a definição romântica da função social da literatura pautada na ideia de que esta deveria ser veículo da "graça, da beleza e da harmonia", leva em consideração o impacto trazido pela encenação da violência e o comprometimento para a prevalência de uma possível função social do discurso ficcional. Nas palavras de Pellegrini, citando Adorno:

[...] pode-se pensar que talvez seja essa a única maneira de olhar de frente essa realidade: aceitando o trauma, repensá-lo por meio de choques, rebentando “a tranquilidade do leitor diante da coisa lida”, rompendo sua atitude meramente contemplativa, “porque a ameaça permanente de catástrofe não permite mais a ninguém a observação desinteressada”. (PELLEGRINI, 2004. p.32)

A busca por novas formas de escrita do realismo se dá como via alternativa para a apreensão da “realidade” que, conforme Schollhammer (2009), encontra-se em estado de saturação devido à atenção da mídia de hoje com a "vida real". São inúmeros os programas de auditório, de *reality shows*, de notícias em tempo “real”; são constantes as exposições de gravações feitas por câmeras ocultas a serviço do furo jornalístico ou do mero entretenimento. E como bem lembra o autor, a situação na literatura não é diferente: "o que mais vende são biografias e reportagens históricas, confissões, diários, cartas, relatos de viagens, memórias, revelações de *paparazzi*, autobiografias e, claro, autoajuda." (2009, p.56). Frente à gigantesca demanda pelo “real”, os escritores contemporâneos se debruçam sobre o trabalho de alcançar uma nova perspectiva da “realidade” que não esteja esgotada pela mídia ou por outros tipos de literatura e apostam na construção de um “efeito do real” que se diferencie por conseguir envolver o leitor ao ponto de ele ser lançado na “realidade” da ficção

de maneira reveladora.

Enquanto o realismo moderno elaborado por escritores como Flaubert, por exemplo, nutria a utopia de uma escrita neutra e distanciada, na qual a realidade pudesse fazer-se refletir sem distorção, os escritores contemporâneos apostam na afetividade e na percepção sensível elaboradas pela poeticidade da linguagem, uma vez que não acreditam mais na representação fiel e objetiva da "vida real". No entanto, há o anseio de tornar a literatura "real", de criar efeitos de realidade capazes de fazer da experiência da leitura um encontro com a "realidade". Schollhammer discute o realismo "novo" sob a luz de duas pressuposições complementares: a primeira responde à necessidade referencial e recebe o nome de *realismo indicial*; a segunda "situa a representação apenas como um elemento no agenciamento afetivo da complexa maquinaria textual" (2012, p.136) e recebe o nome de *realismo performático*. Segundo Schollhammer,

Entre o índice, que traz para dentro da escrita a marca da realidade como evidência e testemunho, e a performance, que converte a recepção em intervenção poética sobre o mundo, a procura da literatura é dos efeitos e afetos que marcam as interseções dos nossos corpos na realidade da qual todos fazemos parte. (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 143)

São vários os índices na escrita de *Mamma, son tanto felice*. A começar pelo título que é o primeiro verso da música italiana "Mamma" do compositor Bixio-Cherubini. Esta música, interpretada por Luciano Pavarotti, ficou muito famosa no Brasil durante as décadas de 1950 e 1960, justamente o período em que as histórias se passam no romance. É um índice da vida "real" que contribui para a criação da atmosfera de realidade dentro da ficção. Outros exemplos de índices fazem parte da construção do espaço da narrativa, como as cidades mineiras de Rodeiro e Cataguases, seus bairros, avenidas, instituições, o Rio Pomba que corta a cidade de Cataguases, a Serra da Onça onde a narrativa se inicia. Além de referências a lugares, o romance apresenta várias passagens nas quais são descritos objetos que comumente fizeram parte da vida daqueles que viveram nas décadas de 1950 e 1960. Alguns deles são bicicletas "Goricke", "Monark", gel para o cabelo "Brylcreem", relógio-de-pulso a corda "Tissot", dentre outros. Todos esses índices contribuem para criar os efeitos de realidade na narrativa do romance.

Quanto à performatividade que "converte a recepção em intervenção poética sobre o mundo", Schollhammer chama a atenção para a tentativa do realismo "novo" de trazer o

leitor afetivamente para dentro da ficção. Para o autor, o texto de alguns escritores, como Ruffato, agencia um movimento entre interior e exterior capaz de transmitir forças afetivas:

Estamos, assim, no limite do campo semiótico, em que a semiologia torna-se pragmática e onde os efeitos de performance substituem a representação do sentido. Estamos então falando da realidade do que o texto faz e não do que representa: não abrimos mão da representação, mas o que nos interessa é o que acontece em função de sua gestão. (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 141)

Como afirma Schollhammer, a performance mais presente na ficção atual diz respeito ao efeito do afeto. A busca da escrita por este efeito de envolver o leitor afetivamente se ancora em cenas de sofrimento, angústia e desamparo. Como resume Schollhammer, a partir da noção de "afeto" de Deleuze, "o afeto é, assim, a entender, como a transformação visual, audível e tátil produzida em relação à certa situação, coisa ou evento." (2012, p. 140). Portanto, trata-se da reação da leitura produzida no leitor que responde a uma imagem que o comove, uma reação que vai além do significado da palavra, pois essa não só representa, mas ativa a sensibilidade do leitor, o toca e o envolve na ficção ao mesmo tempo em que aguça sua percepção da realidade. São várias as passagens do romance de Ruffato nas quais se pode evidenciar a força emotiva do afeto e que são, inevitavelmente, as mesmas em que estão em cena as mazelas sofridas pelas personagens.

Sobre a performatividade do texto literário visada pelos escritores do "novo" realismo em busca de um efeito afetivo, destaca-se que, em *Mamma, son tanto felice*, esse recurso está vinculado, principalmente, aos aspectos da encenação da memória nas histórias do romance, mais precisamente, da memória afetiva. Nas recordações que envolvem a marca do afeto, Ruffato busca criar essa força capaz de cativar a atenção do leitor através da performance da narrativa. Não é apenas coincidência que o efeito do afeto pela performatividade do texto literário esteja presente justamente nas passagens em que se têm retratadas recordações de memórias afetivas das personagens, pois essas memórias têm como conteúdo experiências de sofrimento. Como exemplo, destaca-se essa passagem de "Uma fábula":

... A mãe, os olhos de André iluminaram, manhã de sol, ele acororado brincando de boizinho com melões-de-são-caetano atrás do quarto proibido, junto a um barranco de mais de dois metros de altura, o mundo entretido nos seus fazeres, um sibilo ecoou da greta da janela, Psiu, Psiu, levantou-se assustado, Psiu, Psiu, e deparou-se com um olho enterrado na escuridão do 'lado-de-dentro', Ê menino, um cadáver, a voz, Ê, menino, ar mastigado, Me ajuda eu, abre aqui, paralisado farejou, onde os



irmãos e irmãs?, onde?, só aboios distantes, Êêêê, Ôôôô, Mexe aí não menino, te sento a mão, te arrebento você!, o Pai, soberralhando, Abre não!, Abre, menino, me ajuda, forçou a tranca, É duro, Destramela a porta, então, menino menino bonzinho, ciciou, Vai, menino bonzinho. Volteou a casa, atravessou a cozinha e a despensa, as mãozinhas giraram a madeira e um bafo pestuloso impregnou para sempre suas vestes, até na hora-má aquele cheiro pântano lhe causaria engulhos, e quando as vistas costumaram com o negror do cômodo, viu, sentada sobre o colchão-de-capim, berço de percevejos, a Louca, debruçada sobre si mesma, uma estufada barriga emoldurada por braços e pernas só ossos sobrando de uma camisola ordinária, esdrúxulo bizzorro, olheiras maqueando a escassa cabeleira lêndea, lençol pontilhado de pulgas esmagadas, sangue vazando para o chão irregular, Pega água pra mim, tomou a bilha, encheu a caneca, Tem um inferno me secando os dentros, mais não houve, a mão árida do pai assobiou seu rosto, mais não houve. (RUFFATO, 2005, p.21-22)

O caráter performativo deste trecho se dá, em primeira instância, pela condução rítmica das frases que orientam as ações em direção a um gesto violento, pleno de sofrimento e de dor. Após o chamado, "Psiu, Psiu", o ritmo da narrativa acelera, isso fica evidente com o uso das vírgulas que passam a separar as ações e as falas (em letras maiúsculas) das personagens. O efeito performático de realidade deve-se também ao modo como Ruffato situa o leitor na narrativa, isto é, a história é contada sob a perspectiva do menino André. Dessa maneira, o leitor segue os passos do menino em sua tentativa de ajudar a mãe, que está no "quarto proibido", onde é mantida presa por Micheletto. Ao ser interrompido de sua brincadeira pelo chamado de uma voz - "um cadáver, a voz" - procura pelos irmãos, pois, por não conviver com a mãe, desconhece a pessoa que lhe chama e cujo olho vê do outro lado da fechadura. O modo como Ruffato intercala as ações de André com as vozes da mãe e do pai cria uma expectativa sobre como o menino vai reagir à situação. Ou ele obedece ao pai que lhe ameaça espancar ou atende ao pedido da mãe. André decide ajudá-la, suas "mãozinhas" destramelam a porta e, então, tem-se uma pausa na narrativa. Isto é, segue-se a descrição daquilo que o menino vê ao abrir a porta: o quarto insalubre onde uma mulher em estado de quase morte repousa em sua cama - "berço de percevejos" - de onde vaza sangue para o chão. As imagens descritas nesta cena contribuem para o envolvimento afetivo do leitor na história. A poeticidade da linguagem de Ruffato imprime seus efeitos em metáforas cortantes: "Tem um inferno me secando os dentros". A pausa é suspensa e, então, André responde ao pedido de sua mãe e busca-lhe água, mas antes de entregá-la, o pai bate em sua cara. Aqui, têm-se concentrados, em poucas linhas, os efeitos afetivos do sofrimento,

do medo e da violência, através de uma aceleração performativa semelhante ao tempo da agressão.

Schollhammer vê no excesso da exposição da dor, da violência e da miséria, em algumas obras atuais, um problema que tem a ver com o que o autor chama de *realismo traumático*. Segundo o autor,

vivemos sob o impacto de uma 'cultura da ferida' que se evidencia numa espécie de inversão da esfera pública em que a intimidade privada é exposta como o interior de um casaco virado, exibida e vivida em público num constante curto-circuito entre o individual e a multidão. Trata-se de um *voyeurismo* espetacular que se nutre do fascínio da exposição de atrocidades grandes e pequenas, de uma patologização da esfera pública que empaticamente é compartilhada em torno de feridas traumáticas; sofrimentos que de alguma maneira se coletivizam, pois aglutinam e envolvem emocionalmente a todos num tempo em que o embrutecimento e a indiferença parece atingir a esfera privada e a vivência particular. (SCHOLLHAMMER, 2012, p.24)

Esse *voyeurismo* faz parte dos discursos midiáticos à procura do "real". Na literatura contemporânea as experiências traumáticas estão presentes na ficção de muitos escritores. Há, em certa medida, a apropriação da dor alheia pelo discurso ficcional que se realiza apenas com o efeito de repetição irrefletida que caracteriza o trauma. Como observa Schollhammer (2012): "de certo modo, o trauma ficou 'chique', virou matéria de capa dos cadernos culturais e sua enorme visibilidade na mídia atual expressa uma banalização do sofrimento." (p.27). O autor ainda critica que há certo cinismo na apropriação do trauma "que, em nome de um testemunho, se apropria da dor das vítimas reais para capitalizar os efeitos desse sofrimento a favor de um projeto literário discutível." (p.270). O que Schollhammer chama de "projeto literário discutível" são as literaturas que exploram as experiências traumáticas da vida íntima na tentativa de ganhar credibilidade, legitimidade e atenção:

Assim, o mergulho no cotidiano e nos processos íntimos que envolvem afetos básicos de dor, medo, melancolia e desejo aparecem de novo na ficção contemporânea sem o estigma que atingia a tendência psicológica ou intimista das décadas de 50 e 60, pois agora se legitimam pela via da exploração das experiências sofridas do corpo e da vida pessoal, de seus recursos de presença e de afirmação criativa de dispositivos privados numa cultura inumana, massificante e alienante. (SCHOLLHAMMER, 2012, p.26)

É justamente a partir da esfera privada da família de imigrantes italianos, da exposição da vida íntima da classe pobre, que Ruffato constrói as histórias de *Mamma, son tanto felice*. As experiências negativas que essa classe enfrenta envolvem os afetos básicos

de dor e medo. No entanto, não se trata apenas de uma exposição tendenciosa e interessada desses aspectos em busca da atenção de leitores e da crítica. Por se tratar de um romance memorialista, que constrói uma contra-memória da história da classe operária brasileira, *Mamma, son tanto felice* objetiva uma superação dessas experiências negativas de sofrimento, uma superação que pode ser possível a partir da recordação, a partir de uma nova interpretação do passado, que busca justamente trazer à reflexão a experiência traumática. O romance não só tematiza as experiências traumáticas da classe pobre, mas, também, busca evidenciar o papel do trauma como uma das causas que impede as personagens de superarem os problemas de convivência nas relações familiares e, principalmente, de superarem seu passado de sofrimentos.

A narrativa de Ruffato lida com a encenação de fenômenos da memória de modo a deixar evidente o funcionamento próprio da memória em relação às experiências afetivas da dor. Essa é uma das formas pela qual o texto de Ruffato pode intervir na realidade, isto é, despertando o afeto do leitor e o integrando na realidade da ficção, que, por sua vez, abre diálogos com a vida "real" da classe pobre. Como afirma Schollhammer, essa vontade de intervir na vida "real" e o engajamento dos escritores é a marca que unifica grande parte da literatura contemporânea brasileira. Nesse sentido, observa-se que os escritores atuais se assemelham aos escritores do realismo-naturalismo que tomavam como tema a vida cotidiana das camadas mais baixas da sociedade. O ponto onde eles divergem estaria nas técnicas de escrita, pois, descrentes da representação fiel da realidade que, para os antigos realistas, se baseava numa escrita clara, direta e objetiva para dar a impressão nítida de fidelidade aos fatos, os "novos" realistas apostam na performatividade do texto através da exploração da poeticidade da linguagem. Dessa maneira, em *Mamma, son tanto felice* observa-se uma escrita preocupada em causar efeitos de realidade e, para isso, utiliza-se de vários recursos e técnicas não representativas que fazem com que se distancie da escrita do realismo moderno.

#### **1.4 O romance pós-moderno**

Segundo Hutcheon em *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), o pós-modernismo, seja na literatura, na arquitetura, no cinema, na filosofia, "é um fenômeno

contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia" (p.19). O termo costuma ser acompanhado por um variado vocabulário de "retórica negativizada": "descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização" (p.19). De acordo com Hutcheon, essas palavras (que negam o compromisso com seus prefixos - *des*, *in*, *anti*), conforme faz o termo pós-modernismo, incorporam aquilo que pretendem contestar. Isso pode ser evidenciado tanto na forma como no conteúdo do romance pós-moderno. Conforme Hutcheon, "o provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência (formal ou temática)"(p.29). Embora o pós-modernismo tenha se desenvolvido a partir de algumas estratégias modernistas, como a sua experimentação autorreflexiva e suas contestações à representação realista clássica, ele contesta alguns aspectos do dogma modernista, como "seu conceito de autonomia da arte e a deliberada separação entre arte e vida; sua expressão da subjetividade individual; seu *status* adverso em face da cultura de massa e da vida burguesa" (p.67).

Não se trata apenas de uma subversão da ordem em busca de novas experiências estéticas. Para Hutcheon (1991), o pós-modernismo questiona os valores (fechamento, teologia e subjetividade) normalmente aceitos da cultura ocidental. Isso decorre de uma descrença nos discursos totalizantes e unificadores que pretendem o *status* de "verdade", a partir dos quais costuma-se organizar quaisquer contradições a fim de coaduná-las. Esses discursos totalizantes são o que Hutcheon, citando Lyotard, chama de *metanarrativas* ou *narrativas-mestras*. Ainda de acordo com Lyotard, Hutcheon afirma que o pós-modernismo se caracteriza exatamente por esse tipo de incredulidade em relação às *metanarrativas*;

*nenhuma* narrativa pode ser uma narrativa "mestra" natural: não existem hierarquias naturais, só existem aquelas que construímos. É esse tipo de questionamento autocomprometedor que deve permitir à teorização pós-modernista desafiar as narrativas que de fato pressupõem o *status* de "mestras", sem necessariamente assumir esse papel para si. (HUTCHEON, 1991, p.31)

Contestar essas narrativas coloca em evidência a maneira como se fabricam "fatos" históricos a partir de "acontecimentos" brutos do passado. De acordo com Hutcheon, "o pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido" (1991, p.15). A arte pós-moderna deixa visível as contradições entre sua autorreflexividade e sua

fundamentação histórica. A História neutra e objetiva é amplamente atacada por artistas pós-modernos, uma vez que eles entendem que a História é uma criação humana e é construída por narrativas, e que todos os textos trazem uma carga ideológica. De acordo com Hutcheon, "o pós-modernismo não nega, estúpida e 'euforicamente', que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade." (1991, p.34). Segundo a autora:

O que o pós-modernismo faz, conforme seu próprio nome sugere, é confrontar e contestar qualquer rejeição *ou* recuperação modernista do passado em nome do futuro. Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. Mais uma vez, daríamos a isso o nome de "presença do passado" ou talvez de "presentificação" desse passado (Hassan 1983). O pós-modernismo não nega a existência do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos *conhecer* o passado a não ser por meio de seus restos textualizados. (HUTCHEON, 1991, p.39)

Essa reavaliação do passado à luz do presente tem a ver com algumas tendências do realismo "novo". Os "restos textualizados" do passado são vistos a partir da perspectiva do presente. Schollhammer (2009) comenta que, para os escritores contemporâneos, o passado se presentifica apenas como perdido, "oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literariamente" (2009, p.13). A reconstrução literária do passado no romance pós-moderno contesta não só as *narrativas-mestras*, mas também as formas padronizadas do romance tradicional. A continuidade e o fechamento narrativo são subvertidos e o centro já não é totalmente válido. A partir da perspectiva descentralizada, surgem, na literatura, narradores e personagens que Hutcheon vai chamar de "ex-cêntricos" (1991, p.151), seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia. De acordo com a autora, os "ex-cêntricos" assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monolito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. Devido a essa mudança, hoje é comum encontrar na ficção contemporânea narradores descentrados, questão também defendida por Jaime Ginzburg (2012) em "O narrador na literatura brasileira contemporânea":

A principal hipótese de reflexão consiste em que, na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão

continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica. Essas forças são muito necessárias em uma sociedade que historicamente cultiva preconceitos. (GINZBURG, 2012, p.201)

Nesse sentido, destaca-se, em *Mamma, son tanto felice*, o emaranhado de vozes na narrativa das histórias elaboradas por Ruffato. Cruzam-se as vozes do narrador com as das personagens que, em sua maioria, pertencem à classe pobre. Em histórias como "Aquário" e "O segredo", o narrador se ausenta e deixa que as próprias personagens assumam o relato das histórias. Isso contribui para o aspecto descentrado do narrador de *Mamma, son tanto felice*. Interessa ainda elucidar outros recursos formais que a ficção pós-moderna lança mão para contestar as ideologias dominantes e reavaliar o passado por meio de seus "restos textualizados". A história repensada a partir do ponto de vista de grupos antes excluídos e sem voz nas narrativas, tanto da História quanto da ficção, é um dos meios que o romance pós-moderno utiliza para contestar os discursos hegemônicos. Somando-se a isso, a descontinuidade, o não fechamento narrativo, a estética do fragmentário e a autorreflexividade estão presentes e são a marca constituinte do romance pós-moderno. Segundo Hutcheon, o pós-modernismo na ficção,

usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-moderno seja o que é: histórico e metaficcional, contextual e auto-reflexivo, sempre consciente de seu *status* de discurso, de elaboração humana [...]. (HUTCHEON, 1991, p.70)

O passado é reavaliado, tanto em relação à sua matéria, quanto às formas usadas por movimentos literários, como o Realismo e o Modernismo. No início deste capítulo, foi possível discorrer sobre como Ruffato estabelece um diálogo com a literatura realista e regionalista. Ruffato, ao mesmo tempo que utiliza algumas convenções de ambos os movimentos, acaba por romper com elas. Isso foi visto em relação ao determinismo que é superado por algumas personagens e também em relação às técnicas de escrita para promover o efeito de real na narrativa.

Como é sabido, a narrativa descontínua, sem fechamento, fragmentária e autorreflexiva foi amplamente experimentada pelo romance modernista. A diferença é que o romance pós-moderno não compartilha das utopias que remetem ao futuro, nem renega o

passado. Pelo contrário, ele não propõe nenhuma saída para as questões que contesta e mantém uma obcecada relação com o passado histórico e artístico. Segundo Hutcheon, "o pós-modernismo tenta ser historicamente consciente, híbrido e abrangente" (1991, p.64). Ele confronta o passado com o presente e vice-versa, de modo que o repensar o passado nunca é nostálgico nem pacífico.

Em relação às técnicas de escrita cultivadas entre os escritores modernistas, como Oswald de Andrade, por exemplo, Ruffato se apropria da descontinuidade, do não fechamento narrativo e também do discurso fragmentário. Isto pode ser percebido em todas as histórias de *Mamma, son tanto felice*. Todas elas têm um final em suspensão, o que contraria a busca pela verdade da literatura realista moderna, põe em cheque a figura do narrador que tudo sabe, e problematiza a visão utópica modernista em relação a um futuro redentor. Isso, além de remeter à descrença da arte pós-moderna em relação às narrativas que visam resolver as questões que contesta, sugere, portanto, que não há perspectivas de melhora de vida para as personagens subjugadas a esse mundo violento e injusto. Em "Uma fábula", por exemplo, a narrativa se encerra com um suspense: após a morte da mãe e do pai, André, aos catorze anos, deixa a zona rural e vive hospedado nas casas de suas irmãs na pequena cidade de Rodeiro. Ele almeja um dia vender a bicicleta e a enxada, seu instrumento de trabalho, e ir para a cidade de Ubá em busca de um emprego em alguma fábrica de móveis. O plano de André, apesar da suspensão da narrativa, parece não se realizar, é isso que sugere o fim da história, quando o rapaz está prestes a fazer algo que não chega a ser relatado:

[...] quando, ao acabar de fisgar um sabonete numa barraca-de-pescaria, na quermesse da festa junina da Igreja de São Sebastião, o irmão tocou seu ombro, chamando-o de canto, André, esse é o Salvador, disse, apresentando um homem mais velho que ambos, trinta anos, talvez, espessa barba preta, apertou sua mão sem calos, Salvador, seu criado, falou, simpático, André, balbuciou, Seu criado, repetiu, encabulado, Vou precisar muito de vocês, afirmou, infiltrando-se na multidão aglutinada em frente ao palanque, onde o Santo Chiesa leiloava as prendas, um garrote o maior lance, ouviu, ao passar debaixo do auto-falante pendurado no alto da árvore, Pedro, Pedro, falou, sôfrego, acompanhando com dificuldades os passos do irmão no meio do povo, Pedro, o quê que esse Salvador fez que vai precisar tanto assim da gente?, e o irmão, tentando não perder de vista o homem, respondeu, apressado, Ele não fez nada ainda... Vai fazer... (RUFFATO, 2005, p.24-25)

A quebra de expectativa pelo não fechamento narrativo em "O alemão e a puria" foi comentado no início do capítulo. Em "Aquário", a narrativa é suspensa logo quando Carlos e

a mãe, Nica, chegam ao destino de sua viagem. No dia seguinte ao velório de seu pai, Carlos convida a mãe para uma viagem a Guarapari com o intuito de fazê-la esquecer da morte de seu marido. A escolha por Guarapari se deve a uma lembrança da infância de Carlos, a única lembrança de um momento feliz vivido com sua mãe e irmãos. Carlos e sua família, com exceção de seu pai que se antepôs a viajar, vão para o litoral do Espírito Santo passar alguns dias de férias com o namorado de Norma, que os convida para irem de caminhão. Dessa ocasião, Carlos relembra: "Não mais surpreendi minha mãe tão contente." (2005, p.49). No entanto, a viagem que serviria para distrair a mãe da morte do marido, acaba por fazer com que as lembranças de ambas as personagens – mãe e filho – venham à tona em diálogos que revelam segredos repletos de sofrimento. Ao chegarem a Guarapari, a narrativa termina, como exposto a seguir:

Carlos estaciona no passeio da Areia Preta. Desce, mira o mar agitado, a praia vazia. Sopra uma brisa gelada.  
A mãe acorda, estaca ao seu lado. Raios de sol mergulham nas águas azuis.  
- É uma noite longa... que parece não acabar nunca... nunca... (RUFFATO, 2005, p.70)

Além do final em suspensão, a última frase cria uma ambiguidade, pois, não se pode saber ao certo quem disse ou pensou sobre o fato de a noite parecer nunca acabar. Outra questão que surge diz respeito ao fato de não ser noite, já que a narrativa é composta por diversos episódios intitulados com o nome da cidade por onde Carlos e sua mãe passam ao longo da viagem, bem como pelo horário, sendo que, este último fragmento, tem o seguinte título: "**GUARAPARI, 13H13MIN**". Que noite seria esta, então? Não parece se tratar da noite anterior ao dia da viagem, pois, tanto Carlos quanto Nica são descritos ao acordar para iniciar a viagem. Pode-se, então, presumir que esta fala ou pensamento é de Carlos e a noite a que ele se refere trata-se de quando ele decidira enfrentar seu pai, que estava agredindo sua mãe, e logo depois fugira de casa para São Paulo. Atitudes pelas quais, como Carlos reflete, ele nunca fora perdoado pela mãe. Apesar de ser possível fazer essa interpretação em relação à última frase da história, não se pode tomá-la como certeza, desse modo, além de suspenso, o fim da narrativa cria uma ambiguidade que intriga o leitor.

Como se tem demonstrado, a narrativa de *Mamma, son tanto felice* é descontínua e não conclusiva. Vale ainda lembrar sobre a não linearidade da narrativa que pode ser observada, tanto no decorrer de uma única história, quanto na relação de uma com as outras.



Isso acontece devido ao caráter autônomo de cada história, como visto no início deste capítulo. Quanto à não linearidade presente em uma única história, percebe-se que sua ocorrência é resultado do contínuo entrelaçamento de fragmentos que ora relatam o presente em curso das histórias, ora trazem a recordação do passado das personagens. A estética do fragmentário é utilizada para a elaboração mimética dos processos de funcionamento da memória na narrativa do romance. O jogo da memória e suas formas de recordar e de esquecer são elaborados através da fragmentação do tempo da narrativa.

Como exemplo dessa fragmentação temporal, vale expor algumas passagens da última história, "O segredo", na qual se tem o relato de como o protagonista, o professor Chico, acaba contratando um assassino de aluguel para "dar fim" à sua própria vida. Ele tem obsessão pela ideia de sua morte e imagina previamente como será seu funeral, no entanto, uma dúvida o inquieta: qual música irá tocar no momento da despedida derradeira, a música de "Bach ou Beethoven?". A narrativa desta história é composta por vários fragmentos intitulados por numerais romanos (I, II, III, IV, etc.). A história se inicia com a cena do assassinato do professor, fato que só poderá ser interpretado claramente ao fim da história. Dessa maneira, toda a narrativa posterior ao primeiro fragmento cobre o tempo anterior ao do início da história. Cada fragmento visa o relato de um momento específico na vida do professor. Alguns trazem lembranças de sua infância na zona rural de Rodeiro, outros de sua vida doméstica, alguns de sua vida pública referente ao trabalho de professor e escritor do jornal de Cataguases. Esses fragmentos são dispostos na narrativa sem uma sequência temporal linear definida. Nesse sentido, o leitor se depara com uma narrativa decomposta por fragmentos desconexos que, muitas vezes, não tem um início e fim bem definidos. Os fragmentos que contêm o assunto relacionado a Silvana - empregada doméstica do professor que, como se pode interpretar, era abusada sexualmente por ele - dão à trama um tom de mistério. Os abusos sexuais cometidos pelo professor é o segredo que ele pretende esconder a qualquer custo. Por receber ameaças de Silvana, nas quais ela demonstra sua intenção de desmoralizá-lo, tornando público os assédios, o professor procura um assassino de aluguel para matá-la e, como o assassino se opõe a matar mulheres, o professor pede para que ele mate o homem com quem Silvana mora, isto é, o próprio professor. Os fragmentos referidos são os seguintes:

que fica me espiando pelo buraco da fechadura quando vou tomar banho? E fica me tocando...É! O senhor mesmo! Filho-da-puta! Desgraçado! Safado! Safa (RUFFATO, 2005, p. 143)

XVI

pão que o diabo amassou! Ah, vai... Vai pagar por tudo o que fez comigo... Eu vou acabar com sua raça! Vou (RUFFATO, 2005, p.148)

XXV

Silvana... senta aqui... aqui... isso... Vou te contar uma coisa... uma coisa que você não pode falar pra ninguém, está me ouvindo?, pra ninguém... É... É um segredo...Ouve: (RUFFATO, 2005, p. 169)

Este último fragmento conclui a narrativa de "O segredo" e parece se tratar do primeiro abuso do professor em Silvana. Ao leitor desta história, é requerido o trabalho de interpretar cada fragmento de modo a reconfigurar a linha temporal da narrativa para, então, perceber que o professor realmente morrera na primeira cena-fragmento da história e que o segredo que ele tenta arduamente esconder são os abusos sexuais cometidos contra Silvana. Apesar de usar da técnica de fragmentação da narrativa, tal como realizada por escritores modernistas, Ruffato rompe com a ideia de futuro utópico ao iniciar a história com a cena que seria, na sequência temporal dos acontecimentos, a conclusão da trama, revertendo, assim, a ordem cronológica e subvertendo a ordem de causa e efeito: inicia com o efeito e termina com a causa.

Todos estes aspectos de *Mamma, son tanto felice*, ligados à forma e ao conteúdo, o colocam em relação ao romance pós-moderno, no que este busca contestar "qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro" (HUTCHEON, 1991, p.39). Como se tem tentado mostrar, desde a escolha temática sobre a classe popular, passando pelas características do narrador descentralizado e culminando na forma descontínua, não-linear, fragmentária e não conclusiva das histórias, *Mamma, son tanto felice* se relaciona intimamente com o romance pós-moderno. No entanto, Ruffato parece, também, contestar o próprio romance pós-moderno, uma vez que a autorreflexividade, uma das principais características do pós-modernismo, segundo Hutcheon (1991), não está presente em *Inferno Provisório*.

Hutcheon vai chamar de metaficção historiográfica o romance pós-moderno que combina a autorreflexividade e a consciência histórica, que contesta as "verdades" de

discursos hegemônicos e, ao fazê-lo, reflete sobre o modo como o fez, sobre como se constroem versões da história e da realidade. Conforme Hutcheon,

Mais do que negar, ela [a metaficção historiográfica] contesta as 'verdades' da realidade e da ficção - as elaborações humanas por cujo intermédio conseguimos viver em nosso mundo. [...] Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista. (HUTCHEON, 1991, p.64)

A metaficção historiográfica incorpora os domínios da história, da literatura e da teoria, "sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas passam a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado" (HUTCHEON, 1991,p.22). Apesar de contestar as “verdades” dos discursos hegemônicos e lidar com o passado histórico e com diversas tendências e movimentos literários anteriores, Ruffato não traz a autorreflexividade para seu romance. Nesse sentido, não se pode dizer que *Mamma, son tanto felice* é uma metaficção historiográfica. Ele seria, então, uma ficção historiográfica.

Mas, mais produtivo que tentar enquadrar o romance em uma classificação específica que acaba por limitar suas possibilidades de leitura e sua relação com outros gêneros literários e discursivos, é buscar entendê-lo, como tentou-se fazer até aqui, a partir de sua característica dialógica. Como observou Bakhtin (2002), o aspecto fundamental do romance diz respeito à diversidade de diálogos que este estabelece com as múltiplas linguagens da sociedade de onde ele emerge. Conforme o autor:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). Estas ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (*paroles* -

*langues*), este movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilingüismo social, sua dialogização, enfim, eis a singularidade fundamental da estilística romanesca. (BAKHTIN, 2002, p.74-75)

Até o momento, foi possível destacar as características do discurso ficcional de *Mamma, son tanto felice* no tocante às relações que o romance promove com outros gêneros, vertentes e tendências literárias, como o realismo-naturalismo, o regionalismo e o pós-modernismo. A seguir, este estudo irá focalizar, principalmente, a instância da narrativa, para, então, evidenciar e discutir o modo como os discursos do narrador e das personagens introduzem no romance os "dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências", dentre outras manifestações linguísticas que compõem o plurilinguismo social de *Mamma, son tanto felice*.

## 2.MAMMA, SON TANTO FELICE E A MEMÓRIA DA LITERATURA

### 2.1 Um "novo" romancista

Nascido em Cataguases, interior de Minas Gerais, em 1961, filho de um pipoqueiro e de uma lavadeira, Luiz Ruffato trabalhou, entre outros serviços, como balconista, auxiliar em fábrica têxtil e atendente de botequim; cresceu em uma casa pobre onde o único livro presente era a *Bíblia*. Essa história de vida, relacionada a outros fatores, parece ter influenciado as escolhas temáticas de Ruffato, dentre as quais se destaca a representação da memória de lavradores, operários, donas de casa, marginais, ou seja, a classe pobre de um modo geral. Ruffato acredita no papel transformador da literatura e admite que escreve com o compromisso de “afetar o leitor, modificá-lo, para transformar o mundo” (RUFFATO, 2013). Para examinar mais de perto a importância das escolhas de Ruffato relacionadas à temática e à composição desse romance, é preciso compreender como se dá a circulação da obra de ficção no Brasil.

A esse respeito, Silviano Santiago se dedica em um ensaio revelador, "Vale Quanto Pesa" (1978), no qual faz um levantamento de quem seriam os escritores de ficção no Brasil, bem como seus leitores. Sua constatação é a de que a literatura nacional esteve, durante muito tempo, sob o cultivo de escritores-intelectuais e leitores oriundos das classes dominantes da sociedade. Para indicar quão reduzido era o espaço do livro de ficção na cultura brasileira, em meados da década de 1970, ele calcula que, num país de 110 milhões de habitantes, uma parcela ínfima de 60 mil leitores consumia as edições literárias, cujas tiragens eram, em média, de cerca de 3.000 exemplares (1978, p.161). De acordo com Santiago, o objeto livro seria "marginalizado numa nação onde tudo é feito para incrementar os meios de comunicação em massa e nada para incentivar a rede bibliotecária" (1978, p.162). O livro seria um "signo certo de *status social*", cujos leitores "vivem dentro do bem-estar, do lazer e das comodidades educacionais inerentes à classe média" (1978, p.163):

O público de ficção no Brasil vive na grande cidade e é formado por camadas mais ou menos previsíveis e semelhantes de leitores, reproduzindo-se identicamente de estado para estado. Leitores que vão desde o próprio produtor de literatura (um romancista, poeta ou crítico lê um romance), passando pelo diletante (não sei por que leio, acho que o hábito vem de família), esbarrando no professor e alunos universitários (o professor indica e exige a leitura do aluno) e se espalhando,

aleatoriamente, pelos muitos e poucos que necessitam dar uma ordem às suas asperezas de temperamento, ao seu inconformismo individual e ao seu mal-estar político e social. (SANTIAGO, 1978, p. 163)

Silviano Santiago esclarece que é dentro desse espaço restrito que o escritor brasileiro de ficção atuava, produzindo obras em uma sociedade na qual dificilmente conseguiria viver plenamente de seu trabalho. Ele precisava – e ainda precisa –, muitas vezes, recorrer a profissões paralelas relacionadas ou não com a literatura, como o jornalismo, ou cargos públicos, por exemplo. Sendo assim, o romancista dependeria das circunstâncias sociais e dos leitores que a ele eram permitidos, o que torná-lo-ia “o escravo de uma classe dominante”, como afirma Silviano Santiago (1978, p.164). Devido a estes motivos, o discurso ficcional, "antes de refletir sobre as aspirações multifacetadas e contraditórias da população em geral" (1978, p.164), se configuraria como a "réplica (no duplo sentido) do discurso de uma classe social dominante" (1978, p.164).

Dentro dessa perspectiva, Silviano Santiago resume as características do romance nos fins da década de 1970: "A função social do romance contemporâneo é a de proporcionar um espaço crítico [...] em que se refletem os grupos sociais que vão ocupando as esferas de poder, prestígio e decisão nas fazendas e nas cidades." (1978, p. 164). De acordo com o autor, este é um círculo vicioso que,

[...] só pode se abrir no momento em que surgir um novo tipo de leitor. Leitor que requisite do romancista uma temática e uma postura diferentes. No momento em que surgir um novo e diferente romancista. Mas, para isso, é preciso primeiro que esse indivíduo possa se alçar à condição de leitor ou à de romancista. Como chegar a uma dessas condições numa sociedade como a brasileira, onde os percalços da alfabetização (isto é, do primeiro domínio sobre a linguagem) já se esbarram em campanhas mobralescas. (SANTIAGO, 1978, p.164)

Esta observação de Santiago deixa claro o papel fundamental da escolarização na formação de leitores, principalmente aos pertencentes à classe pobre na qual o contato com a leitura inexistia no ambiente privado restando, assim, às escolas a função de dar acesso à leitura. Infelizmente, como afirma Santiago, essa função, na época em que escreveu seu ensaio, possuía poucas alternativas para ser cumprida e interferia fortemente na manutenção do "círculo vicioso" que mantinha o discurso ficcional brasileiro "refém" da classe dominante.

Ruffato se apresenta como esse "novo" romancista de que fala Santiago, uma vez

que seu discurso ficcional reflete não apenas as "aspirações multifacetadas e contraditórias da população em geral", mas, principalmente, a precariedade em que vivem o proletariado, os habitantes das periferias e a classe pobre, que é sua classe de origem. O fato de Luiz Ruffato ter alcançado a profissão de escritor se deve, justamente, ao acesso à educação que lhe possibilitou tornar-se leitor. Ele conta (RUFFATO, 2011) que seu primeiro contato com a literatura aconteceu aos 13 anos, quando lhe foi dada a oportunidade de estudar no Colégio Cataguases, escola de renome onde a maioria dos alunos pertencia à elite da cidade. Foi neste colégio que Ruffato descobriu a atividade de leitura, devido ao incentivo da bibliotecária que lhe emprestava livros. Segundo o autor, ele leu muitos livros durante aquele período que durou apenas um ano, tempo em que frequentou o colégio Cataguases, e só pôde retomar o hábito de ler quando se mudou para Juiz de Fora, para trabalhar como torneiro mecânico, e iniciou a graduação em Comunicação pela UFJF. Desde então, Ruffato se descreve como um leitor voraz, o que foi essencial para sua formação como escritor.

A produção e o consumo de literatura que, até a década de 1970, tal como descritos por Silviano Santiago, eram muito restritos em vista do número de consumidores e também de romancistas qualificados, vêm mudando gradualmente. De acordo com Beatriz Resende (2008), sobre a atual realidade do mercado literário, “é fácil constatar que se publica muito, que novos escritores e editoras surgem todos os dias, e que se comenta e consome-se literatura.” (p. 16). Segundo a autora, isso decorre, dentre outros fatores, do barateamento da produção do livro, do maior número populacional habilitado à leitura e das novas plataformas virtuais de circulação de literatura.

Tanto a fertilidade quanto a multiplicidade têm muito a ver com a realidade vivida pelo país hoje, sob diversos aspectos. Em um plano maior, a solidificação do processo democrático garante mais do que o inspirador clima de liberdade, a democracia plena assegura a representação popular nas instâncias de poder, a organização e a expressão dos movimentos populares e, sobretudo, provoca uma inédita preocupação com a necessidade de inclusão, por diversas formas, de todas as camadas da população no processo de criação e difusão da cultura. (RESENDE, 2008, p.24)

Essa mudança teve início na década de 1990, período em que a economia se tornou mais estável, diversificada e dinâmica. Com isso o mercado editorial foi, aos poucos, retomando a publicação de escritores nacionais. Mas é só ao fim da década de 1990 em diante que o escritor encontra condições favoráveis para se profissionalizar. Tal como afirma Erick

Schollhammer em *Ficção Brasileira Contemporânea*(2009),

O Plano Real e a estabilidade econômica do país propiciaram, na última década, um aumento considerável na venda de livros; novas livrarias abriram, as feiras de livros se converteram em megaeventos, e, principalmente, surgiu uma variedade de pequenas editoras que souberam aproveitar o barateamento tecnológico do custo de produção investindo em novos nomes e oferecendo espaço a autores de primeira viagem em edições relativamente baratas. Com revistas literárias como *Ficções* (Rio de Janeiro), *Inimigo Rumor* (Rio de Janeiro/São Paulo) e *Rascunho* (Paraná), uma opção variada de outras publicações virtuais e as revistas culturais mais comerciais como *Cult*, *Trip* e *Bravo*, abriram-se opções flexíveis de publicação e crítica, assumindo-se parte da função de divulgação antes garantida pelos suplementos literários, hoje muito prejudicados pela crise dos jornais. Com as feiras de livros nacionais e os festivais literários seguindo o modelo comercialmente bem-sucedido da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), que abriu caminho para a Festa Literária Internacional de Porto de Galinhas (Fliporto), Passo Fundo, Porto Alegre e Fórum das Letras de Ouro Preto, entre muitos outros eventos. Segundo o portal do Plano Nacional do Livro e Leitura — <http://www.pnll.gov.br/> —, foram realizadas, em 2008, mais de 200 atividades de promoção da leitura. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.17)

O interesse renovado pela literatura parece estar ligado, de um lado, à ampliação do poder aquisitivo da população em geral que pode, então, dispor de parte do orçamento para a compra de livros – artigo ainda caro no Brasil – e, de outro, ao fenômeno da internet que, por suas características intrínsecas, exige um mínimo de letramento do usuário. Assim, os *blogs*, surgidos no Brasil a partir do final do século XX, revelam novos autores que, após uma espécie de estágio no mundo virtual, migram para editoras comerciais. Os *blogs* são também responsáveis pela renovação do gênero conto (a narrativa curta é a que melhor se adéqua ao espaço cibernético), como o miniconto e o microconto. O acesso à internet democratizou a produção e o consumo da manifestação escrita, o que impulsionou o aparecimento de autores das periferias das grandes cidades, em geral ligados ao hip hop, aglomerados num movimento autointitulado “literatura marginal”. A esse respeito, Erick Schollhammer constata:

O número de escritores estreados, a partir da década de 1990, é muito maior do que na década de 1970 e não para de crescer. Um magro volume de contos às vezes basta para converter o aspirante em escritor de qualidade, até o contrário ser comprovado. E, embora muitos desapareçam com a mesma facilidade com que despontam, o talento literário parece ter, hoje, mais chance de ser identificado pelo garimpo das editoras comerciais. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.19)

Beatriz Resende (2008) definiu a nova geração de escritores por sua multiplicidade e heterogeneidade. Segundo a autora, no início do século XXI, foram apresentadas amostras de



uma grande variedade de temas e estilos em convivência múltipla, sem a imposição de nenhuma tendência clara. Em acréscimo à constatação de Resende, Schollhammer observa que, entre os escritores da nova geração, não há imposição de ordem estética e temática em seus textos de ficção:

Os exemplos principais dessa tolerância estariam contidos nas antologias de contos editadas por Nelson de Oliveira (2001 e 2003), Luiz Ruffato (2004 e 2005) e Ítalo Moriconi (2001), na virada do século, alavancas para uma série de novos escritores que hoje conquistaram seu espaço próprio no mercado e diante da crítica. Talvez a impressão de diversidade venha da proliferação de novos nomes de escritores, cuja aparição muitas vezes prematura expressa a incrementação do nosso mercado editorial. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.17)

Como se pôde constatar, as condições para que surgisse um novo tipo de leitor e também de romancista, escassas no contexto em que Silviano Santiago escreveu seu ensaio, hoje, ainda que em desenvolvimento, se fazem presentes. Mas não pode deixar de ser ressaltado que, apesar da melhora no panorama de produção e de consumo de literatura no Brasil, ainda existem vários obstáculos para que os brasileiros tenham uma formação de qualidade como leitores. Além disso, o livro de ficção brasileira continua perdendo a disputa para a concorrência estrangeira, principalmente a dos *best seller*. Porém, apesar desses problemas, as transformações ocorridas favoreceram não apenas o surgimento de escritores oriundos da classe pobre, como Ruffato, mas a inclusão, no discurso ficcional brasileiro, da voz do "dominado". Do mesmo modo, apesar de a literatura ainda ser consumida majoritariamente pelas classes mais privilegiadas, hoje há um número maior de leitores oriundos da classe pobre.

Em seu polêmico discurso na abertura da Feira do Livro de Frankfurt (RUFFATO, 2013), na Alemanha, em 2013, Luiz Ruffato parte do questionamento sobre o significado de ser escritor brasileiro nos dias atuais, o que lhe permite fazer uma leitura da história do Brasil. Com forte crítica contra o sistema capitalista, Ruffato elabora seu discurso de modo a recordar a história do Brasil, destacando problemas como a desigualdade social e a racial, as taxas e as formas de violência e homicídio no passado e no presente, os níveis de analfabetismo literal e funcional, o monopólio das elites ao acesso a educação de qualidade e a bens culturais e as precárias condições de vida de grande parte da população brasileira. Ao final do discurso, Ruffato afirma ser utópico por acreditar que a literatura pode mudar a consciência dos sujeitos e, assim, melhorar a sociedade como um todo. Ruffato escreve,

segundo ele afirma em seu discurso, porque espera tocar o leitor de modo que seu afeto para com os outros e com o mundo que o cerca seja sensibilizado.

Nesse sentido, Ruffato aposta que sua obra pode cumprir uma função social e uma ideológica. Segundo Antônio Candido (1980), a função social seria "o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade" (1980,p.54). Os romances de Ruffato visam repensar a história da formação e evolução da classe operária, de modo a denunciar o esquecimento político e jurídico que pesa sobre essa classe, criticando, assim, a manutenção de um sistema que segrega a sociedade brasileira. Já a função ideológica seria o "desígnio consciente" que o autor imprime na obra, ou seja, o sistema de ideias que a obra expressa. Como foi visto no capítulo anterior, o discurso ficcional de Ruffato expõe a violência resultante dos hábitos machistas, homofóbicos, racistas e outras formas de negação do outro. É desse modo que Ruffato pretende sensibilizar seus leitores e alertá-los para os problemas sociais do Brasil. Como observam Ivete Walty e Raquel Guimarães no artigo "Ruffato: um escritor e um projeto de nação" (2017), "Ruffato, contando a história da classe média trabalhadora, mesmo que lide com tensões e desequilíbrios de poder, continua perseguindo um desejo de nação: um país sem injustiças sociais, 'a felicidade na terra'" (p.59).

Talvez essa fosse uma tarefa mais difícil na época em que Silviano Santiago escreveu seu ensaio, pois o público leitor era restrito a classes mais favorecidas e, sendo assim, o livro de ficção que visasse uma reflexão sobre ou para as classes mais baixas, na época,

[...] ou cai nas mãos de quem está consciente da arbitrariedade e da injustiça e nada pode fazer, servindo o texto apenas para alimentar a sua já jugulosa "mauvaise foi", para usar uma expressão sartreana, ou cai em mão de um leitor mais ágil politicamente, que por sua vez já conhece os problemas e fatos dramatizados e tenta camuflada ou clandestinamente atuar, passando o livro a ser uma espécie de muleta para seus anseios de justiça combatidos e combalidos. (SANTIAGO, 1978, p. 165)

Se as melhorias que favoreceram o aumento do mercado de consumo de literatura bem como a formação de público leitor mais diversificado continuarem, talvez, um dia, a utopia de Ruffato possa se realizar. Porém esse é um longo caminho a ser percorrido. Ruffato parece se esforçar para que sua voz tenha mais alcance. Seu discurso em Frankfurt é um exemplo disso.

Devido à cobertura da mídia mundial da Feira do Livro de Frankfurt, o maior evento de literatura do mundo, sua voz rompe as barreiras do livro de ficção. Assim como em suas obras, o povo brasileiro é apresentado em seus aspectos mais violentos e desumanos. A resposta do governo e de alguns veículos da mídia brasileira foi quase imediata. Marta Suplicy, ministra da cultura na época, estava presente na plateia e, logo depois da abertura, em entrevista (2013), declarou: "Não era o local para se dar uma aula de sociologia", e alegou que era esperado do escritor que ele apenas discursasse sobre as qualidades da literatura brasileira. Ruffato acredita que seu discurso em Frankfurt, em 2013, tenha mais atrapalhado do que ajudado sua carreira. Em entrevista para o PublishNews (2016), ele relatou: "eu só perdi. O governo brasileiro nunca mais me colocou em uma lista oficial de eventos literários em que o Brasil é o país convidado ou homenageado. Eu sofri represália".

Apesar do reconhecimento que conquistou no Brasil, Ruffato lamenta vender mais livros no exterior do que em seu próprio país. Sua participação em festivais e outros eventos de literatura tem sido constante e suas obras têm sido traduzidas para diversas línguas. Ele, hoje, contabiliza 26 edições de seus livros, em 11 territórios: Itália, França, Portugal, Argentina, Colômbia, México, Alemanha, Cuba, Finlândia, EUA e Macedônia. São nove edições de *Eles eram muitos cavalos*, cinco de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, três de *Mamma, son tanto felice*, três de *O mundo inimigo*, uma de *Vista parcial da noite*, uma de *Domingos sem Deus*, duas de *De mim já nem se lembra* e duas de *Flores artificiais*. Na Alemanha, país em que sua obra atinge grande repercussão e já vendeu mais de 7.000 exemplares, *Eles eram muitos cavalos* teve sua primeira tiragem esgotada em poucos dias. Depois, o livro já foi reimpresso três vezes; a editora Assoziation A prepara uma versão de bolso do livro. O êxito do projeto permitiu que a editora publicasse outros quatro títulos do autor na Alemanha: *Mama, son tanto felice*, *O mundo inimigo*, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, e, mais recentemente, *Vista parcial da noite*. Além disso, a Assoziation A publicou uma coletânea organizada por Ruffato em que reúne contos de novos autores brasileiros como Fernando Bonassi, Tércia Montenegro, Cristovão Tezza, André de Leones, entre outros.

Seu reconhecimento na Alemanha foi coroado em 2016 com o *Prêmio Internacional Hermann Hesse*, que contempla, a cada dois anos, um trabalho literário de estatuto internacional em conjunto com sua tradução. A obra premiada foi *Eles eram muitos*

*cavalos*, que recebeu a tradução de Michael Kegler, com quem Ruffato divide o mérito. Segundo o júri, as obras de Ruffato desenvolvem "um caleidoscópio dos desenraizados da cidade grande e de todas as classes sociais" (2016). O romance *Estive em Lisboa e lembrei de você* ganhou adaptação para o cinema, sob a direção de José Barahona e foi lançado em 2015. E, no início de 2016, o escritor participou de festivais e outros eventos de literatura na Alemanha, Áustria, Suíça, Macedônia, Romênia, nos quais foram lançados livros seus e onde palestrou, dentre outros assuntos, sobre a literatura brasileira e sua obra. Esses são exemplos que justificam o porquê de Ruffato ter conquistado algo que, mesmo para os escritores oriundos da alta burguesia, é raro no país: Ruffato pode se orgulhar de viver de sua profissão. Essa condição é essencial para ele:

Trabalho desde os seis anos de idade, então eu sei exatamente o valor do trabalho, quanto a isso nunca tive dúvida. O trabalho tem que ser pago. Em 1998, quando publiquei meu primeiro livro, fiz uma projeção para mim: Em dez anos iria abandonar o jornalismo para viver de literatura. Mas aconteceu uma coisa no meio do caminho: Três anos depois, eu publiquei *Eles eram muitos cavalos*, que foi um grande sucesso, com reedições contínuas. Então, em 2003, cinco anos depois do meu primeiro livro, consegui sair do jornal, onde ocupava uma posição bastante confortável. Meus amigos mais próximos tentaram me fazer ir ao psiquiatra antes. Mas eu pensei que, se não desse certo, voltaria ao jornalismo, sem nenhum problema. Mas eu queria tentar viver de literatura. Naquele mesmo ano, recebi propostas para escrever roteiros para a Rede Globo e para cinema. Mas nunca quis fazer nada disso. Eu queria viver de literatura, dos meus livros. Desde então, venho renovando o contrato comigo mesmo. (RUFFATO, 2011)

Luiz Ruffato é um exemplo de que o espaço restrito da literatura vem aumentando sua fronteira. Como exposto acima, ele não é o único escritor de origem humilde a conquistar espaço na literatura brasileira contemporânea, o que o distingue é a qualidade de seu trabalho, prestigiado pela crítica brasileira e internacional. Esse reconhecimento se deve à sua narrativa sofisticada e, provavelmente, também, às temáticas de sua ficção.

## **2.2 O narrador e a figuração do outro em *Mamma, son tanto felice* e *Vidas Secas***

A questão que guiará este estudo, a partir de agora, diz respeito à figuração do outro pela literatura. Com esta finalidade, será preciso investigar os modos como a narrativa romanesca lança mão dos recursos discursivos para representar a matéria narrada de maneira a dar voz à classe pobre que, se não fosse pelo intermédio de um narrador-intelectual, não

teria condições de se fazer ouvir dentro do discurso ficcional brasileiro. Nesse sentido, será relevante oferecer uma aproximação entre os romances *Vidas Secas* (2004), de Graciliano Ramos e *Mamma, son tanto felice*, de Ruffato, pois acredita-se que este último guarda uma relação direta com o primeiro quanto às modalidades discursivas utilizadas para dar voz a suas personagens.

Sobre *Vidas Secas*, Luís Bueno (2006) afirma que ele "deve ser visto como uma tentativa de solucionar a difícil equação da figuração do outro." (2006, p.659). Segundo o crítico, *Vidas Secas* "deu um xeque-mate no romance proletário, deixando a nu as suas limitações, ao mesmo tempo que o elevou a um grau de realização que jamais seria realizado de novo." (2006, p.664). Bueno chega a essa conclusão após analisar a maneira como as modalidades do discurso são empregadas na narrativa do romance:

Há um eu - que não precisa ser identificado com o autor - que olha para um outro, e o faz com seus próprios olhos e com seu próprio discurso. Por outro lado, esse discurso, se é centralizador, é também flexível, construindo-se em diversas modalidades. Assim, a voz do narrador, o discurso indireto, pode muito bem dar corpo, pelo discurso indireto livre, à voz do outro. (BUENO, 2006, p.660)

Dessa maneira, o entrelaçamento das vozes do narrador e da personagem percorre toda a narrativa do romance devido ao emprego do discurso direto e do indireto livre. Para Bueno, Graciliano utiliza essa fórmula como estratégia para evitar a "falsa simpatia" e para preservar o outro, isto é, em vez de aproximar-se do outro, Graciliano representa-o como outro mesmo. O caráter absolutamente único de *Vidas Secas* seria, portanto, o de as duas vozes conviverem "construindo uma substância única, mas na qual se pode identificar os dois elementos que a formam". (BUENO, 2006, p.659-660). Bueno analisa um trecho do romance em que ele destaca esta operação das modalidades discursivas concernente à separação das vozes do narrador e da personagem, no caso, a de Fabiano:

Aprumou-se, fixou os olhos nos olhos do polícia, que se desviaram. Um homem. Besteira pensar que ia ficar murcho o resto da vida. Estava acabado? Não estava. Mas para que suprimir aquele doente que bambeava e só queria ir para baixo? Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se. Guardava a sua força. Vacilou e coçou a testa. Havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins. Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro. - Governo é governo. Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo.

(RAMOS, 2004, p.107)

Sobre essa passagem que finaliza o capítulo "O soldado amarelo", Bueno destaca que no primeiro período dos dois primeiros parágrafos, o narrador olha para fora, utilizando-se, portanto, do discurso indireto para relatar as ações de Fabiano. Logo em seguida do primeiro período, em ambos os parágrafos, o narrador olha para dentro e o discurso indireto livre é retomado. Além dessas duas modalidades, há o uso de uma terceira, o discurso direto representado pela fala de Fabiano em "- Governo é governo". De acordo com Bueno, o efeito de transição de uma modalidade discursiva para outra, isto é, o de misturar as duas modalidades, resulta no entrelaçamento da origem do discurso. No entanto, apesar de haver essa mistura de modalidades, tanto o narrador quanto Fabiano mantêm-se íntegros e isolados. Nas palavras de Bueno:

O entrelaçamento das diversas modalidades discursivas é constante e permite ao narrador que se constitua como um eu que, não obstante se mantenha íntegro, se misture a um outro, que também permanece isolado e inteiro. É como se, para ver de fato o outro, fosse preciso ser-se tão integralmente um eu que, em contrapartida, se figurasse um outro de maneira a ele também ser-se integralmente, de tal forma que, ao final da operação, um outro íntegro, não reduzido ao eu, finalmente surgisse para ser visto. (BUENO, 2006, p.661)

Em seu estudo dedicado à pentalogia *Inferno Provisório*, Marcelo Hauck (2013) parte desta análise de Bueno sobre *Vidas Secas* para comparar as estratégias discursivas de Graciliano e Ruffato quanto à representação do outro em seus romances. Para tanto, Marcelo Hauck analisa a narrativa da história "Sorte teve a Sandra", de *Domingos sem Deus* (2011), último volume da pentalogia. Marcelo Hauck se dedica a duas análises quanto às modalidades discursivas usadas por Ruffato nesta história. A primeira diz respeito ao discurso do narrador e às vozes das personagens, ou seja, o discurso indireto e o discurso direto. Hauck analisa o trecho seguinte:

Dona Diana (...) engraçou-se com ela, nem dezesseis ainda, só elogios. **Dona Nazaré, a filha da senhora é esperta, mas, sinceramente, pouco futuro tem, estacionada aqui em Cataguases, Por que não dar uma chance a ela, coitadinha?**, caitituava, inflando sonhos. Mais duas, três vezes perseverou, parada na frente da casa, o motor do Escort ligado, recusando a insistência da mãe, **Não quer descer?, tomar um cafezinho?, uma água?**, educadíssima por detrás dos óculos escuros, **Não dona Nazaré, muito obrigada, vamos deixar pra outra hora, (...)** (RUFFATO, 2011, p.45, 46)

Aqui, Hauck destaca um recurso muito utilizado por Ruffato em várias histórias da pentalogia, isto é, a tipografia usada com o objetivo de diferenciar as falas das personagens. Como veremos mais adiante, apesar de abundante nas narrativas de *Inferno Provisório*, Ruffato nem sempre utiliza diferentes recursos tipográficos para diferenciar as vozes da narrativa. Mas neste trecho, isso fica evidente com o uso do negrito para marcar as vozes de Nazaré, mãe de Sandra, e Diana, em contraste com o discurso indireto do narrador. Após fazer essa observação quanto ao uso e diferenciação dos discursos direto e indireto, Hauck comenta:

Não obstante [*a identificação das vozes devido à utilização de recursos tipográficos*], talvez, seja verificável em “Sorte teve a Sandra” aquele entrelaçamento de modalidades discursivas sobre o qual nos fala Luís Bueno, acreditamos que há outra peculiaridade na organização narrativa deste texto de Ruffato que merece ser desdobrada. (HAUCK, 2013, p.134-135)

Antes de apresentar esta “outra peculiaridade” do texto de Ruffato mencionada por Hauck, vale tirar a dúvida colocada pelo autor, através do uso de “talvez” em sua afirmação, sobre o entrelaçamento de modalidades discursivas, evidenciado por Luís Bueno em *Vidas Secas*, ser verificável em “Sorte teve a Sandra”. Esse entrelaçamento de modalidades discursivas pode, sim, ser identificável em uma única passagem da narrativa da história que, aliás, é curta e não ultrapassa sete páginas.

Kauê abriu o bué, apavorando a marinheira-de-primeira-viagem - a avó catou-o nos braços, enfiou o bico na boca, embalou-o, retomando o falatório, meu deus, que situação!, como iriam fazer pra cuidar do pagãozinho agora?, você é uma tonta mesmo, uma cabeça-de-vento, uma irresponsável!, como pôde cair na conversa-fiada do primeiro que aparece!?, o que vai ser dessa criatura?, começar a vida assim, sem pai, sem lugar pra morar, nem berço tem, o desinfeliz!, não fosse a Maura, não fosse o Zezé, não fosse o pobre do Junim, mãe solteira!, motivo de conversalhada da vizinhança, zombaria de toda a cidade, ah, por que permitira ela sair de casa!?, tivesse batido o pé, mas a teimosia quase põe a casa abaixo, vou e ninguém me impede!, esse, o resultado, vergonha, desonra, humilhação... (RUFFATO, 2011, p.48)

Ao contrário do trecho supracitado, analisado por Hauck, aqui não há o uso de recursos tipográficos para destacar as vozes da narrativa, há apenas o uso de vírgulas, o que complexifica a leitura. No entanto, pode-se destacar o uso de três modalidades discursivas na tessitura da narrativa. O texto inicia-se com o discurso indireto do narrador que olha de fora; logo em seguida, há a introdução do discurso direto em "meu deus, que situação" e na

sequência há o uso do discurso indireto livre pelo narrador que passa a olhar de dentro da perspectiva da avó de Sandra: "como iriam fazer pra cuidar do pagãozinho agora?". Deste ponto em diante, a narrativa segue com o discurso direto através da fala da avó de Sandra, até que, após a pergunta "o que vai ser dessa criatura?", o discurso indireto livre é retomado e levado até o fim. Evidencia-se, portanto, que o narrador lança mão não só de sua voz, como no início do trecho, pra narrar o episódio, mas também dá espaço para que o outro possa falar com sua própria voz, como no caso do discurso direto, e, por último, ele integra à sua voz a voz do outro através do discurso indireto livre.

Hauck, ao analisar o último parágrafo da história, afirma que a estratégia narrativa operada por Ruffato para figurar o outro configura-se como uma reviravolta em relação a *Vidas Secas*. Isso se deve, conforme Hauck, ao modo como o narrador silencia-se para dar voz à coletividade. O trecho analisado por Hauck é o seguinte:

Alardeavam, o Ana Carrara inteiro, que ela sim, tivera sorte, porque, ao invés de encafiar-se em Cataguases, bicho-do-mato atrás de tanque-de-lavar-roupas ou iludida em dentro de uma tecelagem, correr mundo, tornara-se esperta, astuta, ladina, e agora podia desfilar pavã pelas ruas da cidade... (RUFFATO, 2011, p.51)

Assim, Hauck formula sua conclusão a respeito da estratégia narrativa operada por Ruffato:

No trecho citado, o que se percebe é uma espécie de retirada do narrador que comandou a narrativa até então, e a entrega do discurso a outrem. Ele baixa o volume de sua participação na narrativa e aumenta o da coletividade, metaforizada, no texto, pelo "Ana Carrara inteiro", ou seja, pelo discurso do bairro como um todo. (HAUCK, 2013, p.136)

Hauck, então, conclui sua análise comparativa entre a narrativa de *Vidas Secas* e a de "Sorte teve a Sandra" da seguinte forma:

Seja pelo distanciamento, seja pela aproximação, seja pela mistura entre aproximação e distanciamento, dar visibilidade a "um outro íntegro" (BUENO, 2006, p.661), como proposto na leitura de Bueno sobre *Vidas Secas*, na perspectiva de Ruffato, não parece possível. A integridade do outro não seria, portanto, atingível. (HAUCK, 2013, p.137)

Se a tarefa de dar visibilidade a "um outro íntegro", tal como observado por Bueno em *Vidas Secas*, diz respeito ao movimento de aproximação e distanciamento operado pelo entrelaçamento das modalidades dos discursos indireto e indireto livre, Ruffato, então, se



equipara a Graciliano, como pôde ser observado no trecho em que a avó de Sandra a critica por ser mãe solteira. Embora Hauck não tenha considerado este trecho da história para sua análise, ele observou aquilo que ele acredita ser o ponto que separa Ruffato de Graciliano, ou seja, o fato de Ruffato inserir a voz da coletividade em sua narrativa.

No entanto, se nos basearmos em outro estudo realizado sobre a tessitura discursiva de *Vidas Secas*, iremos evidenciar que Graciliano já havia operado essa mesma estratégia narrativa observada por Hauck no texto de Ruffato. Quem faz essa observação é Duda Machado em seu artigo "De volta a algumas leituras" (2003). Duda Machado parte do estudo de Adriano da Gama Kury (1995) para rebater as críticas que se consolidaram a respeito da dimensão psicológica das personagens de *Vidas Secas*. Como Machado declara, Kury foi o primeiro crítico de *Vidas Secas* a deslegitimar as afirmações de que as personagens do romance seriam incapazes de "analisar os próprios sentimentos" (CANDIDO, 1992, p.87), como comentado por Antônio Candido em *Ficção e Confissão*. Machado cita Kury no ponto em que este critica alguns equívocos firmados pela crítica no preconceito de que "os seres de *Vidas Secas*, rudimentares, são incapazes de pairar num plano psicológico." (KURY, apud MACHADO, 2003, p. 183).

Para Kury esses equívocos resultam de uma incompreensão da inserção inovadora do discurso indireto livre numa narrativa regida pelo uso da terceira pessoa: "Ora, *Vidas Secas* só na aparência é apenas observação do mundo segundo a narrativa direta: é preciso não esquecer que a 3ª pessoa tem suas limitações anuladas com o recurso, magistralmente elaborado, do discurso indireto livre" (Kury, 1995, p. 818). O ensaísta explicita o papel dessa inovação no romance: "em *Vidas Secas*, a natureza primitiva dos personagens implica necessariamente o difuso e inconsistente dos seus pensamentos, e, por conseguinte de sua linguagem. Daí o imperativo do uso da 3ª pessoa: o autor, na onisciência inerente a essa técnica narrativa, visa o d.i.l. [discurso indireto livre] para surpreender ao vivo o pensamento de suas criaturas, nelas se incorporando, criando-se assim uma espécie de 'interlocutor híbrido', característico desse processo". (KURY, apud MACHADO, 2003, p. 184)

Para Kury, a ausência de diálogos e monólogos interiores na narrativa do romance se justificaria no fato de o narrador incorporar a fala das personagens à sua própria narrativa para, então, imprimir-lhe seu toque pessoal e "evitar, na sua irrefreável obsessão do correto, deturpações (talvez) inevitáveis no discurso direto." (KURY, apud MACHADO, 2003, p. 196). Como observa Duda Machado, essa motivação estilística de Graciliano se contrapõe a uma tendência no contexto literário da época, que seria a de um diálogo marcado pelo

registro de falas regionais. Em *Vidas Secas*, esse registro regional encontra-se disperso tanto no discurso indireto, como no indireto livre. Dessa maneira, sem abusar do diálogo direto, “o narrador consegue fazer falar, fazer pensar alto os seus personagens, dar-nos a sua vida interior quase com as palavras deles.” (KURY, apud MACHADO, 2003, p. 196). Machado concorda com Kury sobre os equívocos da crítica que não pôde perceber a densidade psicológica das personagens no entrelaçamento das modalidades discursivas e, principalmente, no modo como a fala e pensamentos das personagens são integrados à narrativa através do discurso indireto livre. Machado relembra o que ele chama de aviso penetrante de Wayne Booth: “Deveríamos lembrar-nos que qualquer visão interna prolongada, seja qual for sua profundidade, transforma temporariamente a personagem cuja mente é mostrada em um narrador” (BOOTH, apud MACHADO, 2003, p.196). Nesse sentido, Machado destaca que a fala de Fabiano, por ser restituída e ampliada pela visão interna prolongada, chega a assumir grande parte da narração de *Vidas Secas*.

Enfim, Duda Machado destaca um movimento distintivo na composição da narrativa no fim do romance:

As duas últimas frases desse capítulo [Fuga] e do livro contêm um duplo salto: no tempo através da prolepse e na passagem do discurso indireto livre para o indireto em que o narrador adota uma perspectiva mais ampla, uma espécie de sumário do que pode acontecer, afastando-se das personagens e da história contada para a condição coletiva que as inclui: “E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos” (VS, p. 126). (MACHADO, 2003, p.196)

Assim como Hauck observa em "Sorte teve a Sandra", a narrativa de *Vidas Secas* se distancia da perspectiva do narrador e das personagens do romance para, então, assumir a voz da coletividade. Portanto, além do entrelaçamento das modalidades discursivas, a estratégia de Ruffato para figurar o outro também se assemelha à de Graciliano quanto à inclusão da voz da coletividade na narração das histórias. Embora Hauck tenha utilizado apenas a história "Sorte teve a Sandra", de *Inferno Provisório*, para comparar com *Vidas Secas*, ele indica que há muitas técnicas discursivas diferentes usadas por Ruffato no tratamento da narrativa das diversas histórias dos cinco volumes do romance. Seguindo esta indicação de Hauck, vale investigar o modo como Ruffato opera as modalidades discursivas em *Mamma, son tanto felice*.

Pode-se evidenciar, em várias histórias do romance, a mistura de

modalidades,utilizada de modo semelhante por Graciliano em *Vidas Secas*. Como exemplificado neste trecho de "Sulfato de morfina":

Entrou no quarto, a sogra na cama, enrodilhada em si mesma, gemidos baixos, constantes, a mulher à cabeceira, a boca do neném 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, juízes, sim, juízes!, 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 de-cor, de-ver-deus e de-ficar-em-casa, de-baixo, e de-sair. Quem iria cuidar? Cinquenta anos! As trouxas, conhecia-as, uma auma, de cheirar. E, hora para outra, somem as forças para uma cueca, uma calcinha, um par-demeias, o lodo lambendo o esfregador do tanque... Uma laranja, uma laranja forçando o por-detrás dos pulmões. Bobos! Tinha visto a radiografia, ouvido o sussurro, "É grave", pensam que não sabe... a Doença... acham que não desconfia... a Rabuda... já pressente-a, ao calcanhar... (RUFFATO, 2005, p.30-31)

Aqui, o discurso indireto do narrador que inicia o trecho dá lugar ao diálogo direto das personagens. Logo em seguida do diálogo direto, a narrativa é levada sob a perspectiva interna de dona Paula. O discurso indireto livre surpreende os pensamentos da personagem que, como nos lembrou Duda Machado a respeito do discurso indireto livre, acaba assumindo a narração da história ao ter sua voz integrada à do narrador. Diferentemente de Graciliano em *Vidas Secas*, Ruffato explora bastante o uso do diálogo direto e, como veremos a seguir, do monólogo interior.

#### **Bom Jesus do Norte, 9h35min**

Carlos acende um cigarro.

- Mãe, a senhora lembra daquela torta de biscoito-maria?
- Lembro...
- Depois que o Fernando morreu a senhora nunca mais fez...
- Desgostei...
- Mas, mãe, o Fernando não era o seu único filho...
- Mas é ele que se lambuzava todo, de tanto que apreciava...
- A senhora ainda sabe a receita?
- Não sei...
- Quando a gente voltar, a senhora faz pra mim?

(uma vez meu pai bateu na porta da tulha porque quando casei com o adalberto a gente não tinha nem onde morar então papai falou que emprestava a tulha pra gente se esconder da chuva e do sol e foi lá que nasceu o fernando no meio da palha seca de noite eu ficava vigiando os ratos os ratos podiam morder o coitadinho uma vez papai bateu na porta da tulha era de manhã cedinho o adalberto tinha acabado de sair pra roçar o pasto o papai falou naquele português esgrouvinhado filha vim aqui

despedir de você que é a minha filha que me compreende despedir? (...). (RUFFATO, 2005, p.62-63)

Como pode ser observado neste trecho de "Aquário", a participação da voz do narrador é mínima, "Carlos acende um cigarro". Ele participa mais como organizador das falas de Carlos e de sua mãe, Nica, e dos monólogos de ambas as personagens. Após o diálogo direto das personagens, tem-se o monólogo interior de Nica que segue seu fluxo de consciência. Transposta para a narrativa, sua fala segue a fluidez da oralidade, sem pontuação ou correções e, inclusive, sem distinguir a fala de seu pai que ocorre no fim do trecho: "filha vim aqui despedir de você que é a minha filha que me compreende".

Mais adiante, na narrativa, Ruffato faz uso de outra modalidade discursiva que consiste na anulação do discurso indireto do narrador:

#### **Cachoeiro de Itapemirim, 11h19min**

Paramos numa churrascaria. Minha mãe necessitava ir ao toalete. Tomei uma garrafa de água-mineral-com-gás, despejei uma dose de conhaque numa xícara de café, acendi um cigarro, estiquei os braços e as pernas.

(Norma, sempre muito bonita, "Ela me puxou. É a minha cara quando menina", casou com dezessete anos, menos por gostar do Alfredo, contra-mestre da Industrial, que para fugir das carraspanas do meu pai, do autoritarismo de Fernando, das chantagens da minha mãe. Em menos de dois anos, namorou, noivou e montou casa no Ibrahim. [...])

- E você, Carlinho, nunca mais quis casar?

Carlos acende um cigarro.

- Não, mãe... Muita amolação...

- E nesse tempo todo você... nunca mais ficou gostando de ninguém?

- Eu?

- Por que você fuma tanto assim, Carlinho? (RUFFATO, 2005, p.66-67)

Este episódio de "Aquário", é narrado pela própria personagem. É Carlos quem assume o relato do presente em desenvolvimento da narrativa. Além disso, há o monólogo interior da personagem. Assim como na voz de Nica, o monólogo é marcado pelos parênteses, no início do parágrafo, e opera, tanto como um movimento temporal da narrativa, como um recurso estilístico. O monólogo é uma recordação do passado das personagens, de acontecimentos anteriores ao tempo da ação presente. E é uma recordação relatada pelas próprias personagens. Nesse sentido, o narrador deixa que as personagens relatem suas memórias. Isso ocorre em relação a três personagens de duas histórias de *Mamma, son tanto felice*. Carlos e Nica, de "Aquário", citados acima, e, Chico, de "O segredo", exposto a seguir:

"Diziam que meu avô era um homem enorme, um Pretti bruto que até mortes nas costas carregava... É o que diziam... Não o conheci.. Minha vó, uma bugra pega a laço lá pelos lados da Serra da Onça... Não sei... Histórias... Eles viviam numa fazenda pequena, perto de Rodeiro, na Bagagem. Tiveram um monte de filhos. Quando meu avô morreu, repartiram suas terras, um pedacinho pra cada um. Logo a maioria passou para frente sua parte, só meu pai foi ficando... (RUFFATO, 2005, p.134)

Neste trecho, Chico, também, é quem relata seu passado. Esta história que é composta por vinte e cinco fragmentos, retém múltiplas configurações de modalidades discursivas, desde o discurso indireto do narrador até o relato em primeira pessoa pelo narrador-personagem (Chico). É importante destacar que, dessas três personagens que tomam a narração das histórias para si, somente Carlos é que ocupa o lugar do narrador na narração do presente em desenvolvimento. Nica e Chico relatam apenas suas lembranças. Carlos e Chico são exemplos de personagens que puderam mudar de suas cidades natal para estudar e trabalhar. Ao contrário de Nica que, após mudar-se da zona rural para Cataguases, continuou sem estudar. Carlos muda-se para São Paulo ainda adolescente, e Chico, para Juiz de Fora. Talvez essa condição educacional de Carlos e Chico seja o motivo de Ruffato adequar suas falas ao português "padrão", como se pode evidenciar em relação à fala de Nica, truncada, marcada pela oralidade e isenta de correções normativas.

Nesse sentido, vê-se que os registros de linguagens e dialetos, assim como o uso da própria língua em respeito às normas de uso, estão intimamente ligados ao contexto sociocultural das personagens. Assim, podem-se observar, nas diferentes histórias, não só diversos usos das modalidades discursivas, mas também diversos registros linguísticos que remetem ao ambiente rural e ao das pequenas e grandes cidades. Embora pertencentes a uma mesma coletividade e uma mesma origem, as personagens de *Mamma, son tanto felice* são heterogêneas. Isso se deve à mobilidade temporal e espacial das narrativas das histórias. Portanto, percorrem pela tessitura discursiva do romance o plurilinguismo de que fala Bakhtin (2002): são falas de diferentes gerações, de maneirismos de grupos, de tendências, dos círculos e da moda.

O modo como Ruffato faz falar e pensar suas personagens, através do discurso indireto livre, dos diálogos e dos relatos nas vozes das próprias personagens, contribui, em relação à discussão de Luís Bueno sobre *Vidas Secas*, para manter a integridade das personagens em sua estratégia de figuração do outro. Por outro lado, a integridade do

narrador é desfacelada devido à sua aproximação ao outro. Ruffato dilui a voz do narrador no romance em proveito da manifestação das personagens. Dessa maneira, o narrador se integra à matéria narrada e torna-se parte da coletividade das personagens.

A esse ponto, vale pensar dentro dos parâmetros da sociologia da literatura. Ruffato conta as histórias da classe social da qual ele se origina. Ele conhece bem a realidade de humilhação e dificuldades da classe operária. Assim como suas personagens, ele é descendente de italianos que habitavam a zona rural do interior de Minas Gerais e migraram para a cidade, no momento de formação da classe operária. Esse dado externo pode ser identificado como agente na estrutura da obra devido ao fato de o narrador tornar-se parte da coletividade das personagens. Ao contar a história do outro integrando-se ao outro, Ruffato está contando também a sua própria história.

Os trechos comentados até o momento são capazes de demonstrar alguns dos modos como o discurso ficcional de Ruffato dá voz a uma classe que dificilmente se faria ouvir na literatura brasileira. Mas ele não é o único a fazer isso, a literatura contemporânea tem buscado, cada vez mais, novas formas de inclusão de vozes marginalizadas ou tidas como desimportantes pela tradição literária. De acordo com Jaime Ginzburg em "O narrador na literatura brasileira contemporânea" (2012), é possível dizer que o discurso ficcional tem incorporado pontos de vista que a tradição consideraria menores, inferiores ou residuais. Segundo Ginzburg,

Trata-se de falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez. Grupos sociais historicamente oprimidos elaboram, em novos autores, em narradores ficcionais, as condições para a presença dos excluídos. Escritores dispensados pelo cânone, grupos sociais reprimidos historicamente. Seria de fato historicamente estranho se esses movimentos emancipatórios reproduzissem valores, condutas, linguagens e pontos de vista consagrados em tradições autoritárias. É nas conexões textuais entre formas e temas que as mudanças se tornam visíveis. (GINZBURG, 2012, p.203)

É possível retomar, aqui, a discussão feita no primeiro capítulo sobre o realismo "novo" e o romance pós-moderno. Como foi visto, o repensar a história a partir do ponto de vista de grupos sociais excluídos da tradição literária faz parte do projeto estético e político de ambos os movimentos que buscam uma ligação mais estreita entre novas formas de narrar relacionadas à sua matéria. Como observa Ginzburg,

É importante a combinação delicada entre recursos de fragmentação, temas ligados à repressão e proposições associadas à necessidade de repensar a história (...). Além disso, cabe propiciar interpretações do Brasil afastadas do nacionalismo ufanista, e que possam reconhecer em uma ruína uma potência de memória. Se existem ruínas de catástrofes históricas, é importante que elas sejam observadas, e que delas emanem questões sobre o passado. A literatura, em busca de uma poética dos restos, ganha potência expressiva e permite empatia com aqueles que viveram o Brasil como espaço de repressão ou trauma. Para narrar estórias de contra-memórias, é necessário rever o papel dos narradores. (p.204)

De acordo com a discussão de Ginsburg, percebe-se que, em Ruffato, a figuração do outro vai além da inclusão da voz de personagens oriundas da classe pobre. Seu discurso ficcional visa "reconhecer em uma ruína uma potência de memória". É nesse sentido que iremos dar sequência a esta pesquisa, de modo a evidenciar e discutir o papel de Ruffato na elaboração da memória coletiva em *Mamma, son tanto felice*.

### 2.3 O narrador e a memória coletiva

Como foi visto, Ruffato conhece profundamente a realidade precária da classe dos operários, da classe pobre como um todo. O que permite afirmar que, ao dedicar-se à representação literária da memória do operariado, Ruffato parte, muitas vezes, de sua própria experiência de vida, de sua própria memória. Como relata o autor:

Sou filho de uma lavadeira analfabeta e um pipoqueiro semi-analfabeto, que saíram de suas cidades, Rodeiro e Guidoal, respectivamente, e se mudaram para Cataguases, uma cidade industrial, para tentar uma vida melhor para os filhos. Eu sempre morei em bairros operários e tive como amigos operários. Eu mesmo trabalhei em diversas atividades, como ajudante de pipoqueiro, caixeiro de botequim, balconista de armarinho, operário-têxtil, torneiro-mecânico (formado pelo Senai), gerente de lanchonete, vendedor ambulante de livros... Conheço bem a realidade de humilhação, dificuldades financeiras e sonhos da classe operária. (RUFFATO, 2011)

Em outra entrevista sobre o processo de escrita de *Inferno Provisório*, Ruffato afirma: "O que fiz foi deixar que a minha memória afetiva trabalhasse, reconstruindo a cidade e seus personagens" (2008). É a partir de seu próprio testemunho, e também por integrar a memória de um grupo específico, que Ruffato busca encenar a memória da classe operária em seu romance. Como visto, as histórias se passam no decorrer das décadas de 1950 e 1960 e tematizam o êxodo rural, o avanço das atividades industriais e a formação da classe

operária. Embora tenham como contexto os movimentos políticos, econômicos e sociais que ocorreram nestas duas décadas, as histórias têm seu foco na vida privada das famílias. Ou seja, cada história vai retratar a vida íntima das personagens que constituem um núcleo familiar. Dessa maneira, as tramas se desenvolvem a partir de acontecimentos relacionados à trajetória de vida das personagens. Trata-se, portanto, de um relato biográfico ficcional das famílias de descendentes de italianos do interior de Minas Gerais. Nesse sentido, *Mamma, son tanto felice*, dialoga como romance biográfico, pois, como observa Bakhtin (2011), o enredo da forma biográfica é construído com base nos "elementos basilares e típicos de toda a trajetória vital: nascimento, infância, anos de aprendizagem, casamento, construção do destino, trabalho e afazeres, morte, etc., [...]" (BAKHTIN, 2011, p.213). E, como esclarece Bakhtin, essa trajetória de vida é circunscrita em uma época que transcende o tempo de uma única vida, essa expansão temporal é possibilitada pelo que o teórico afirma ser uma inovação do romance biográfico: as gerações. Nas palavras de Bakhtin:

A vida biográfica é impossível fora de uma época, cuja durabilidade, que vai além dos limites de uma vida única, é representada antes de tudo pelas *gerações*. [...]As gerações inserem um elemento absolutamente novo e sumamente essencial no mundo representado, introduzem os contatos de vidas de tempos diferentes [...] (BAKHTIN, 2011, p.214-215)

Pode-se observar, pelo menos, duas gerações em cada história de *Mamma, son tanto felice*, a saber, a geração dos pais e dos filhos. O movimento do êxodo rural se dá justamente em relação à geração dos filhos que, em busca de uma vida melhor, deixam o campo para encontrar trabalho nas cidades. Assim ocorre com André e suas irmãs em "Uma fábula", com Zé e seus irmãos em "A expiação" e com o professor Chico em "O segredo". Embora algumas histórias não se desenvolvam no ambiente rural, as recordações das personagens expõem as raízes camponesas de suas famílias. Isso ocorre em "Sulfato de morfina", "Aquário" e "O alemão e a puria". Os enredos das histórias não abarcam a trajetória de vida completa das personagens, isto é, do nascimento à morte, eles têm sua trama relacionadas, principalmente, com a proximidade da morte. E é justamente a presença da morte que faz com que as recordações tragam as experiências mais primevas das personagens. O material do passado contido nas recordações é o que, na maioria das vezes, apresenta a trajetória de vida das personagens até o momento presente da narrativa que já se coloca próximo à morte.

Essa alinearidade do enredo em relação à trajetória de vida das personagens encena



complexo jogo da memória na narrativa do romance. É devido a este aspecto, relativo à ordem cronológica alinear dos acontecimentos, que *Mamma, son tanto felice* pode ser compreendido como um romance memorialista. Embora haja bastantes pontos em comum entre a própria biografia de Ruffato e a biografia das personagens retratadas no romance, o leitor sabe-se diante de um romance de ficção. Assim, não é possível afirmar que o relato biográfico memorialista do romance seja propriamente a história de vida de Ruffato ou de sua família. A ficção memorialista liberta o leitor da "verdade" referencial. Isso decorre, segundo Lejeune (2008), do estabelecimento do pacto ficcional biográfico, ou pacto romanesco. Conforme o autor, o pacto romanesco teria dois aspectos: "*prática patente da não-identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), *atestado de ficcionalidade* (é, em geral, o subtítulo do romance, na capa ou na folha de rosto, que preenche, hoje, essa função)." (LEJEUNE, 2008, p.27).

Embora Ruffato parta de sua própria memória para a elaboração da escrita de *Inferno Provisório*, o leitor encontra-se diante de memórias biográficas inventadas. Não caberia aqui, portanto, interpretar seu romance como autobiografia. Como o próprio escritor indica, ele partiu de sua memória afetiva para reconstruir a cidade e suas personagens por meio da ficção. Ao fazer isso, Ruffato construiu uma intrincada rede de memórias a partir da biografia de diversas personagens. *Mamma, son tanto felice*, trata, portanto, da encenação ficcional da memória de imigrantes italianos pertencentes à classe pobre, que irão formar o operariado das pequenas e grandes cidades industriais. Nesse sentido, Ruffato lida com a encenação da memória coletiva da classe pobre do interior de Minas Gerais.

A concepção de memória coletiva foi apresentada pela primeira vez por Maurice Halbwachs em *A Memória Coletiva* (1990). O autor argumenta que é impossível desvincular a atividade da memória, quer seja de um único indivíduo, do fato de este pertencer a um ou mais grupos sociais e que o conteúdo das lembranças é compartilhado pelo grupo ao qual os indivíduos pertencem: nunca se está a sós. Segundo afirma Halbwachs, as lembranças do passado são compartilhadas

[...] desde o momento em que nós e as testemunhas fazíamos parte de um mesmo grupo e pensávamos em comum sob alguns aspectos, permanecemos em contato com esse grupo e continuamos capazes de nos identificar com eles e confundir nosso passado com o seu. Poderíamos dizer, também: é preciso que desde este momento não tenhamos perdido o hábito nem o poder de pensar e nos lembrar como membro do grupo do qual essa testemunha e nós mesmos fazíamos parte,

isto é, colocando-se no seu ponto de vista, e usando todas as noções que são comuns a seus membros. (HALBWACHS, 1990, p.28-29)

Desta maneira, as lembranças de um único indivíduo se apoiam na memória coletiva do grupo ao qual ele pertence. Quando uma lembrança é suprimida, para Halbwachs, significa que, desde há muito tempo, o indivíduo não faz mais parte do grupo em cuja memória ela se conservava. Portanto, para que a memória de um indivíduo se auxilie na de outros é necessário que ela não tenha cessado de concordar com a memória do grupo e que haja bastantes pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança possa ser recordada e reconstruída sobre um fundamento comum (1990, p.51). Sobre a memória individual, Halbwachs afirma que

[...] se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos, voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (HALBWACHS, 1990, p.51)

A partir desta noção de memória individual de Halbwachs, pode-se evidenciar o modo como Ruffato estrutura a memória coletiva no romance. Enquanto responsável pela criação da instância narrativa, isto é, do narrador e das vozes do discurso narrativo, Ruffato constrói diversos pontos de vista sobre a memória coletiva ao dedicar-se, em cada história do romance, a contar a história e resgatar a memória de diferentes núcleos familiares. Desse modo, reunidas as histórias, elas passam a compor a memória coletiva de uma classe específica.

Paul Connerton, em *Como as sociedades recordam* (1999), discorre sobre o modo como um comportamento ou episódio particular é enquadrado no contexto de várias histórias narrativas:

Podemos dizer assim, de forma mais geral, que todos nos conhecemos uns aos outros pedindo explicações, fazendo relatos, acreditando, ou não, nas histórias sobre os passados e identidades uns dos outros. Ao identificarmos e compreendermos com êxito o que outra pessoa está a fazer, enquadramos um acontecimento particular, um episódio, ou comportamento, no contexto de várias

histórias narrativas. Identificamos, deste modo, uma determinada ação recordando, pelo menos, dois tipos de contexto para essa ação. Situamos o comportamento dos agentes por referência ao seu lugar nas suas histórias de vida e situamos também esse comportamento pela referência ao seu lugar na história dos contextos sociais a que pertencem. A narrativa de uma vida faz parte de um conjunto de narrativas que se interligam, está incrustada na história dos grupos a partir dos quais os indivíduos adquirem a sua identidade. (CONNERTON, 1999, p.24)

Como pode ser observado em *Mamma, son tanto felice*, a narrativa da história de vida de uma personagem cruza-se com a de personagens de outras histórias. Dessa maneira, pode-se enquadrar um acontecimento ou uma história de vida particular no contexto de várias histórias narrativas.

A escolha de Ruffato pelo tipo de narrador do romance e as diferentes distâncias e pontos de vista assumidos por ele foram cruciais para a construção da narrativa de um romance coletivo. Segundo Gerard Genette define em *Discurso da Narrativa* (1995), o modo rege a regulação da informação narrativa e pode ser dividido em duas modalidades: distância e perspectiva. A primeira concerne ao lugar que o narrador ocupa na narrativa, mantendo-se a um maior ou menor distanciamento daquilo que conta, podendo, assim, fornecer ao leitor mais ou menos pormenores. Dessa maneira, ele escolhe o regulamento da informação segundo as capacidades de conhecimento desta ou daquela parte interessada na história (personagens ou grupos de personagens). Já a segunda [a perspectiva] se refere ao ponto de vista que o narrador adota em relação à história, isto é, se ele assume uma visão externa ou interna de acordo com a perspectiva de uma ou mais personagens.

Além dessas duas modalidades, deve-se ainda identificar a(s) fala(s) que tece(m) o relato: a voz narrativa. Por estar ausente da história que conta e não integrar como personagem o universo diegético, o narrador de *Mamma, son tanto felice* é definido como narrador heterodiegético. Segundo Genette, tal narrador tende a adotar uma atitude demiúrgica, dotado de uma autoridade que normalmente não é posta em causa. É ele quem rege a perspectiva narrativa. Ele pode adotar variadas formas de focalização, mantendo sua visão de modo externo, ou assumir o ponto de vista de uma ou mais personagens inseridas na história e adotar, também, o código de valores pelo qual rege tal personagem. A versatilidade do modo como o narrador de *Mamma, son tanto felice* escolhe ver os acontecimentos da história propicia a elaboração explícita da memória coletiva no romance, uma vez que o narrador acessa as lembranças de várias personagens que, por sua vez, são pontos de vista

sobre a memória de um grupo extenso que vai desde as famílias de imigrantes italianos à classe pobre de um modo geral.

Há recordações narradas em uma história que se cruza com recordações narradas em outras. Dessa maneira, a memória de uma personagem apresenta um ponto de vista diferente em relação à memória de outras personagens, o que faz com que as lembranças de umas e de outras se cruzem e se complementem. Isso ocorre, por exemplo, com dona Paula, em "Sulfato de morfina". Dona Paula é irmã de Chiara Bicio, cuja história foi contada antes em "Uma fábula". Aqui, a narrativa revela a pequena trajetória de vida de Chiara:

De começo, pensava, pelo menos a visitaria a família, mas, desatinou, o Pai rompeu com os Bicio, assenhorando-se de que parente nenhum viria rondar coisas suas, algemando-a 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 carinhá-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?, sussurrando na delonga do cemitério, vinte e um anos encafuada, Era doída, precisava deixar ela trancada, murmuravam todos, Ah, coitadinha... (RUFFATO, 2005, p.21)

Em "Sulfato de morfina", dona Paula recorda o momento em que se despedira de sua irmã e sobre a vida que ela levava junto de Micheletto:

Enfim, Chiara, meia-lua-da-unha, tranças cavalgando a solidão do céu de outono, "Nunca vamos nos separar", mãozinhas siamesas, histeria do casamento, "Minha irmã!, minha irmã!, adeus, meu bem, adeus!", como antecipando sua história, empurrada por um bicho-homem Micheletto para o fundo do fundo de uma barroca, enquistada meio caminho de Rodeiro para a Serra da Onça, algemada nos cordões-umbilicais de gravidezes sem-fim, mirrando num quarto de portas e janelas trameladas por fora, da família exilada, até a luz do dia censurada, desajustando a cada pio do relógio, "Não tenho satisfação a dar a ninguém", "Minha obrigação é botar o de-comer em-dentro de casa, e eu ponho, só Deus conhece o sacrifício", "Não viagem para se aborrecer e dizerem por aí", trombeteava. Tentaram convencê-la, "Se você quiser", ela, olhos esponjando na poeira, "Não, é sina, minha cruz, só traria mais confusão", e ocultou-se cinzenta à sombra do pomar roído de pulgão, [...]. Só retornaria a Rodeiro vinte e um anos após, vestida em madeira, missa de corpo-presente na igreja de São Sebastião, rija, lívida, nem migalhas do antigamente. (RUFFATO, 2005, p.39)

Aqui tem-se o cruzamento das histórias de vida das irmãs Chiara e Paula e de Micheletto. Nota-se que a narrativa do passado em ambas as histórias trazem as mesmas informações sobre os acontecimentos vividos por Chiara que chegam a ser descritos com as mesmas palavras: "cordões umbilicais de gravidezes sem-fim". No entanto, o passado visto

pelo ponto de vista de Paula adiciona informações ao relato de "Uma fábula". Vê-se que houve uma tentativa de salvar Chiara dos maus tratos de Micheletto, o que fora recusado. Esses cruzamentos entre o passado vivido pelas personagens nas diversas histórias exemplificam o modo como Ruffato conseguiu encenar o funcionamento da memória coletiva tal como a compreendeu Halbwachs (1990). As lembranças de uma única personagem se auxiliam na memória coletiva do grupo ao qual pertence e podem ser reconstituídas sobre um fundamento comum.

Os fenômenos de recordação e esquecimento podem ser discutidos a partir de duas considerações sobre o romance. A primeira está relacionada aos discursos extraliterários em que há a representação da memória da classe pobre, e a segunda se limita aos aspectos intraliterários da representação da memória, isto é, ao modo como o texto literário reproduz funções e processos dos fenômenos da memória que também participam da estrutura da narrativa do romance. Essas duas considerações possíveis podem ser investigadas a partir do caráter seletivo da memória. Entra-se assim na discussão sobre a atividade relacionada às escolhas daquilo que é lembrado e, conseqüentemente, silenciado e esquecido, na construção de uma dada memória que, neste caso, é a memória das famílias de imigrantes italianos do interior de Minas Gerais, que, por consequência, pode ser considerada como a memória de uma classe pobre. Por hora, vamos nos deter na discussão sobre o romance e os discursos extraliterários da memória com as palavras de Ricoeur (2012) sobre a manipulação da memória:

[...] por causa da função mediadora da narrativa, os abusos da memória tornam-se abusos do esquecimento. De fato, antes do abuso, há o uso, a saber, o caráter inelutavelmente seletivo da narrativa. Assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. A ideia de narração exaustiva é uma idéia performativamente impossível. A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva. Alcançamos, aqui, a relação estreita entre memória declarativa, narratividade, testemunho, representação figurada do passado histórico. Como notamos então, a ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração narrativa oferece. (RICOEUR, 2012, p.455)

Ricoeur chama a atenção para a relação entre memória e narrativa no sentido de que ambas trabalham a seleção de conteúdo. Assim como é impossível lembrar-se de tudo, também não se pode narrar tudo. Sobrevém dessa impossibilidade o fato de que tanto a memória quanto a narrativa funcionam de modo a selecionar o material de sua representação.

Em se tratando da narrativa de um romance memorialista, é fundamental observar qual é o critério de seleção da memória representada. É nesse sentido que Ruffato, enquanto autor, pode ser considerado um mediador da memória da classe pobre. Pelo que vem sendo estudado até o momento, pode-se constatar que a escrita da memória no romance trata dos aspectos mais violentos do passado compartilhado pela classe pobre. Ao adotar essa seleção da memória da classe pobre do interior mineiro, Ruffato constrói uma contra-memória no sentido de esta se contrapor aos discursos hegemônicos, nos quais a memória dos pobres é pouco considerada ou, mesmo, inexistente. Isso decorre do fato de os discursos da história canônica serem produzidos a partir do ponto de vista das classes sociais privilegiadas, das classes que possuem os poderes político e econômico. A esse respeito, Ricouer conclui:

[...] o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada - da história oficial. O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou lisonja. Está em ação aqui uma forma artilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos. (RICOEUR, 2012, p.455)

Ainda que pelo viés da narrativa de ficção, Ruffato, ao colocar em primeiro plano as condições miseráveis de vida da classe pobre em seu romance, vai contra a história oficial da década de 1950. Esta que é conhecida como os anos dourados e cujos fatos mais relevantes narrados pela história "celebrada" são o crescimento industrial e econômico. Ruffato atua como porta-voz de uma classe cuja história é muitas vezes destinada ao esquecimento.

Em seu artigo "Memória, esquecimento, silêncio" Michael Pollak (1989) vai chamar de memória subterrânea a memória coletiva de grupos minoritários, marginalizados e dominados que entram em disputa para se fazer conhecer dentro da constituição da memória oficial. Pollak chama a atenção para a importância da história oral, que possibilitou o acesso às lembranças silenciadas pela narrativa da memória nacional. Sobre esse assunto o autor afirma que

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à 'Memória oficial', no caso a memória nacional. (POLLAK, 1989, p.4)

No caso deste estudo, trata-se de memórias subterrâneas elaboradas pelo discurso

ficcional. Nesse sentido, Ruffato, através do gênero romance, é capaz de encenar o testemunho de um grupo esquecido pela memória imposta pela sociedade majoritária. Segundo Pollak, há uma fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável que separa "uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor" (POLLAK, 1989, p.8). O discurso ficcional é capaz de encenar as experiências, as confissões, os sentimentos, em suma, a memória subterrânea de um grupo cuja voz não encontra espaço para se fazer ouvir dentro dos discursos hegemônicos da história.

Até aqui, foram discutidas as características do narrador de *Mamma, son tanto felice*, no que ele representa de mudança quanto à inclusão de vozes sem prestígio no discurso ficcional brasileiro. Ruffato não só toma a classe pobre como tema, mas também dá espaço para que personagens oriundas dessas classes possam ter voz na narrativa de suas próprias histórias. Dessa forma, o autor, por meio de sua ficção, devolve a esses atores sociais "seu poder originário de narrarem a si mesmos". Sendo assim, o romance de Ruffato é um exemplo de uma luta contra o esquecimento do passado vivido pela classe pobre, pela classe operária brasileira, ainda em sua formação.

A partir dessa discussão sobre como Ruffato lida com uma memória coletiva subterrânea em seu romance, é válido interpretar a primeira epígrafe presente em todos os volumes de *Inferno Provisório*. Trata-se da seguinte passagem bíblica: "E Daniel disse: "Tu te lembraste de mim, ó Deus, e não abandonaste os que te amam" (Daniel 14:38). Segundo a Bíblia, Daniel é salvo por um anjo enviado por Deus no momento em que estava prestes a ser devorado por leões. Aqui, o fato de Daniel não ter sido abandonado está ligado à memória de Deus que não se esqueceu daquele que o amava. Em relação ao passado vivido pela classe pobre, Ruffato age no mesmo sentido de salvar sua memória do esquecimento ao tomá-la como matéria de seu romance. Assim, o mérito de Ruffato se deve ao fato de, além de representar a memória da classe pobre, deixar que suas personagens relatem o seu passado com suas próprias vozes.

É importante ressaltar que Ruffato "salva" a memória da classe operária do esquecimento, muito embora a represente nos seus aspectos mais sofridos diante da dificuldade a que é submetida. Não é possível, portanto, salvar esses pobres de suas

desgraças, da tragicidade de seus destinos. A esse respeito, chegamos à interpretação da segunda epígrafe usada por Ruffato nos volumes de sua pentalogia, qual seja, um fragmento do poema *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima:

Também há as naus que não chegam  
mesmo sem ter naufragado:  
não porque nunca tivessem  
quem as guiasse no mar  
ou não tivessem velame  
ou leme ou âncora ou vento  
ou porque se embebedassem  
ou rotas se despregassem,  
mas simplesmente porque  
já estavam podres no tronco  
da árvore de que as tiraram. (LIMA, in: RUFFATO, 2005)

Essa epígrafe pode ser uma chave de leitura sobre o trágico que sela o destino das personagens de *Inferno Provisório*. Mais do que isso, ela ilumina a ideia de que o futuro trágico está intimamente relacionado a um passado que o determina. No poema, as naus não chegam não porque as condições ao longo da jornada se mostraram desfavoráveis, mas porque foram feitas de uma matéria que "já" estava podre. Pode-se, como será discutido no próximo capítulo, relacionar essa força que o passado exerce sobre o futuro com a memória de momentos de sofrimento e angústia vividos pelas personagens. Essa força do passado determina o destino das personagens pelo fato de elas não conseguirem esquecer suas dores.



### 3. MAMMA, SON TANTO FELICE E A MEMÓRIA NA LITERATURA

#### 3.1 A memória corporal: hábito e afeto

O estudo da "memória *na literatura*" irá privilegiar, principalmente, a análise das personagens masculinas em relação aos conceitos de memória hábito e memória corporal discutidos por Paul Connerton em *Como as Sociedades Recordam* (1999). Em seguida, ainda com o foco no corpo como *medium* de memória, será realizada uma análise com base no afeto como estabilizador da memória, segundo as considerações de Aleida Assmann em *Espaços da Recordação* (2011).

Como já foi comentado anteriormente, *Mamma, son tanto felice* é constituído por seis histórias e cada uma delas irá se desenvolver num núcleo familiar diferente. Ao ser observado o comportamento, principalmente, das personagens masculinas das famílias de imigrantes italianos, constata-se que há uma repetição das ações praticadas por essas personagens. Há um padrão no comportamento dessas personagens, são hábitos compartilhados e passados de pai para filho como uma memória automatizada e, muitas vezes, inconsciente, que se encontra "gravada" no corpo.

Connerton (1999) argumenta que se a memória social existe, é provável que ela seja encontrada em cerimônias comemorativas, mas apenas na medida em que são performatizadas: "A performatividade não pode ser pensada sem um conceito de hábito, e este não pode ser pensado sem uma noção de automatismos corporais" (1999, p.5). Segundo Connerton, a sociedade preserva versões do passado e representa-o para si própria em palavras e imagens. As cerimônias comemorativas são um bom exemplo disso, por manterem o passado vivo através de uma representação descritiva de acontecimentos. No entanto, como afirma Connerton, os indivíduos de uma sociedade podem também preservar o passado sem o representar explicitamente com palavras ou imagens: "Os nossos corpos, que nas comemorações reencenam estilisticamente uma imagem do passado, conservam-no também de forma inteiramente efetiva na sua capacidade duradoura para o desempenho de certas ações especializadas." (1999, p.83). Nesse sentido, o autor argumenta:

Muitas formas da memória corrente especializada ilustram o lembrar constante do passado que, sem nunca aludir à sua origem histórica, reencena, todavia, esse

passado na nossa conduta presente. Na memória corrente, ele está, por assim dizer, sedimentado no corpo. (CONNERTON, 1999, p. 83)

Por memória corrente especializada, Connerton entende o conjunto de práticas e técnicas que os indivíduos aprendem e utilizam ao longo da vida, como nadar, dirigir, escrever, tocar um instrumento etc. Essas práticas, uma vez aprendidas, são memorizadas e repetidas automaticamente sem que seja necessário trazer à consciência a rememoração da ação praticada anteriormente. Trata-se de uma memória acumulada no corpo – uma memória corporal – e que pode ser compreendida como um tipo específico de prática social: a prática de incorporação. De acordo com Connerton tal prática se define como:

mensagens que um emissor, ou emissores, comunicam através da sua própria actividade corporal corrente, processando-se essa transmissão apenas durante o período em que seus corpos estão presentes para apoiarem essa actividade particular. . Quer a informação seja transmitida intencionalmente ou sem intenção, e quer a acção seja levada a cabo por um indivíduo ou por um grupo [...]. (CONNERTON, 1999, p.84)

Dessa maneira, como exemplifica o autor, "um sorriso, um aperto de mão, ou as palavras que se dizem perante alguém a quem nos dirigimos", assim como a "memorização de posturas culturalmente específicas" (1999, p.84), são exemplos de prática de incorporação. Essas práticas têm em comum o fato de, no tocante à memória, ser o próprio corpo que recorda ao repetir certas atividades, isto é, o passado está sedimentado no corpo.

Segundo Connerton, o corpo exprime muito da "coreografia da autoridade" em todas as culturas. Em *Mamma, son tanto felice*, a autoridade exercida pelos pais de família pode ser compreendida a partir das práticas de violência física e psíquica. As práticas de violência, aqui, podem ser consideradas como hábito tal qual define Connerton: como uma “operatividade de uma atividade continuamente praticada” e “cujo exercício diminui a atenção consciente com que realizamos nossos atos” (1999, p.106). Sobre a memória-hábito, Connerton tece o seguinte comentário:

[...] se quisermos apreciar o lugar peculiar e a força do hábito nas nossas actividades, deveremos considerar o caso dos maus hábitos: a dependência do álcool e das drogas, a compulsão para jogar e mandriar. Quando reflectimos sobre esses hábitos ficamos impressionados pelo papel que o desejo desempenha no comportamento habitual, pois aquilo que podemos observar claramente, no caso dos maus hábitos, é o domínio que exercem sobre nós, a forma como nos impelem para certas ações. Estes hábitos implicam uma tendência interiorizada para agir de uma certa maneira, um impulso suficientemente forte para nos levar habitualmente

a fazer coisas que dizemos a nós próprios preferir não fazer e a agir de maneiras que desmentem, ou atropelam, as nossas decisões conscientes e as nossas resoluções formais. [...] todos os hábitos são disposições afetivas, que uma disposição formada através da repetição frequente de uma série de actos específicos é uma parte íntima e fundamental de nós próprios, que esses hábitos têm o poder exactamente porque fazem intimamente parte de nós próprios. (CONNERTON, 1999, p.107)

A partir da leitura de trechos do romance nos quais se pode evidenciar a “repetição frequente de uma série de atos específicos” será possível reconhecer o “impulso suficientemente forte” que se configura como maus hábitos, que são incorporados por sucessivas gerações. Nas passagens do romance, transcritas a seguir, será possível perceber que os maus hábitos praticados estão relacionados principalmente ao alcoolismo e que a violência, por sua vez, é o resultado do vício de beber juntamente com uma “coreografia da autoridade”. Apesar de tentarem preservar uma imagem positiva de si e da família, sendo homens religiosos, que frequentam a igreja aos domingos, que fazem atos de caridade para os vizinhos e que zelam pela moral e pelos bons costumes, as personagens paternas tornam-se agressivas quando bebem. São hábitos comuns, além da bebida em excesso, jogar “a-dinheiro”, frequentar o prostíbulo na Rua do Quiabo e agredir as esposas e filhos. Os pais de família viram “bicho homem”. A postura autoritária dos pais se faz valer pela agressão física e pela falta de afeto para com a esposa e os filhos.

Em “Uma fábula” o modo como Micheletto relaciona-se com os filhos está descrito nessa frase: “candeava suas afeições, mais pelas criações e pela lavoura que pela prole, que aquelas dão trabalho, mas alegrias, e essas decepções apenas.” (2005, p.16). A passagem a seguir exemplifica o autoritarismo violento de Micheletto para com seu filho André:

E quantos roxos no corpo de André ainda desenhariam aquelas mãos? Uma birra, uma cisma, um desgoverno, um escorregão, uma chuva, um desando, uma febre, um sumiço, um descontrolo, uma desinteligência, tudo dava nos nervos do Micheletto velho, que, cego, usava o que tivesse à frente, acha, porrete, corrião, vara-de-marmelo, bambu, relho, chicote, cacumbu, até quando?, revoltava-se, até quando? (RUFFATO, 2005, p.22)

Em "A expiação", os maus hábitos da personagem paterna, Orlando Spinelli, ficam evidentes na seguinte passagem:

Todos os domingos era a mesma coisa, o pai ia para a Rua beber, se afogar na cachaça, a diferença é que no fim da tarde ele voltava, capengando, o corpo pendulante, amparado no Badeco, e desta vez não, não havia retornado, nem

sóbrio, nem bêbado, simplesmente havia ficado pelo caminho, como tantas vezes o havia previnido a mulher, Orlando, pelo amor de Deus, pára de se embriagar desse jeito, homem! Mas ele, o boa-pinta, o sujeito pacato e justo, o pai carinhoso, respeitador de mulher alheia, sempre de bem com a vida, selvajava-se com um tico de álcool na boca. Tornava-se besta-fera, bicho raivoso. E esmurrava a mulher, e espancava os filhos de corrião, e mexia com as moças-donzelas e com as senhoras casadas, e batia boca com os vizinhos, e judiava da criação. (RUFFATO, 2005, p.82)

É importante notar que o comportamento agressivo e o alcoolismo são descritos no pretérito imperfeito, o que indica que ambos são atos praticados com frequência no passado: “tudo *dava* nos nervos de Micheletto velho, que, cego, *usava* o que tivesse à frente”; “E *esmurrava* a mulher, e *espancava* os filhos de corrião”. Como foi visto acima, o hábito se dá pela repetição continuada de uma ação que se realiza com pouca ou nenhuma atenção consciente. Em “Sulfato de morfina”, o narrador, sob o ponto de vista da personagem dona Paula, reflete sobre a naturalidade com que o hábito da violência é repetido:

O Virgílio, que levou a vida inteira sob vara curta a mulher, os filhos, 'a outra', tão natural bater nos seus quanto comer, beber, cagar, espancando-os com mãos próprias ou fosse o que fosse, acha, chicote, bambu, corrião, tala, cabo-de-vassoura, marmelo, galho, qualquer samoura cura, receita, debochado, nem punham o nariz para fora, roxos tatuados no corpo, os masculinos, cheios, uma feita abordaram-no, homem pra homem, num pé-pra-fora [...] a discussão azedou, ajeitou a garrucha, enfumaçou a rua de enxofre, e, dos tiros, os que não mascaram voaram assutados, tão bêbada a mão se encontrava. (RUFFATO, 2005, p.38)

Ao observar-se o comportamento dos filhos que conviveram com essa conduta agressiva dos pais, percebe-se que os maus hábitos vão se repetindo nas diferentes gerações, isto é, os filhos incorporam-nos. Em "Aquário", Carlos compara a conduta de seu pai com a de seu irmão, Fernando:

E frequentava as mulheres-damas da ilha no dia do pagamento. E carteava a-valer na Vila Reis. E se emborrachava todos os sábados, domingos e feriados. E passava a mão no meio das pernas das moças que trabalhavam com ele na fábrica. Fernando era como meu pai: altruísta. Líder de um grupo de jovens. Catequista. Ajudava a bater laje nos loteamentos nascentes da cidade. No dia de São Cosme e Damião distribuía sacolinhas de balas e doces para as crianças. Arrecadava presentes para o Natal dos Pobres. Organizava peladas para a molecada do bairro. E bebia escondido do meu pai. E jogava sinuca a-dinheiro no Bar Elite. E fiscalizava o comprimento da minissaia da Norma. E atalaiava com quem ela paquerava na Praça Rui Barbosa. E rasgava os retratos de artistas que ela colecionava. E batia nela. (RUFFATO, 2005, p.61-62)

Aqui, assim como observado nas passagens acima, as ações também são descritas

no pretérito imperfeito e descrevem os maus hábitos do alcoolismo e do jogo, bem como a conduta autoritária e agressiva tanto do pai quanto do filho. Isto deixa evidente a continuação desses hábitos passados de pai para filho. Em "Uma fábula", André, em sua adolescência, ainda que sem dar mostras de uma conduta pautada na violência, encena os mesmos hábitos praticados por seu pai e outros homens pertencentes às famílias de imigrantes italianos:

[...] os dedos à aba respeitosos, sapeando uma rodinha de conversa fiada, outra de truco apostado, outra de cachaça, outra de maledicência, outra de bobageira, assuntando solitário por baixadas e pastos, [...] ciganado, divertindo com as moças nos arrastas pés, com os velhos na malha, com os iguais nas peladas, nas brigas de galo, nas rinhas de canários, com o irmão nas visitas, 'para ver', às zinhas da Rua do Quiabo, pé direito na igreja, esquerdo no botequim, suspiroso, um zumbido nos ouvidos, um dia encorajar, aventurar-se em Ubá, diz-que cidade grande, de amplas modernidades, [...] arrumava emprego numa fábrica de móveis, ganhava dinheiro, punha um implante de dente-de-ouro na boca, e, depois sim, caçava uma noiva, casava, pois, a que outro fim se destina a vida? (RUFFATO, 2005, p.24)

Como se pôde notar nas passagens do romance expostas acima, pode-se dizer que a agressão física, o alcoolismo, o jogo, dentre outros maus hábitos, são condutas herdadas pelas sucessivas gerações como práticas de incorporação. Como afirma Connerton: "O hábito é um conhecimento e uma memória existente nas mãos e no corpo. Ao cultivarmos o hábito, é o nosso corpo que 'compreende'". (1999, p.109). O fato de o hábito ser incorporado faz com que se diminua a atenção consciente com que se realiza tais atos. Nesse sentido, vale investigar se há a possibilidade de os maus hábitos serem evitados ou anulados caso houver uma reflexão sobre o seu fazer. Em "Aquário", essa questão está representada nas atitudes de Carlos que, ainda adolescente, rompe com a família e muda-se para São Paulo em busca de uma nova vida, após enfrentar seu pai em mais uma das muitas agressões do marido contra a mulher:

Pulei da cama, murmurei, entredentes, "Pra mim chega!" Abri a porta do cômodo deles, arranquei meu pai de cima da 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.

[...]

*Minha mãe nunca engoliu o fato de eu ter me rebelado contra meu pai, de ter evidenciado a sua ignorância, a sua hipocrisia, as suas mentiras, de ter desvelado o quanto todos éramos cúmplices de sua vida torta, de sua piedade de ocasião, de seu moralismo amorfo. Ela nunca me perdoou por ter rompido com a família, por ter escapulado da mediocridade, por ter me recusado a carregar o quinhão que me*

*cabia naquele fardo.* (RUFFATO, 2005, p.51)

Carlos, em seu relato, parece ter tomado consciência sobre a conduta de seu pai e, ainda mais, ter escolhido romper com tais hábitos negativos ao negar carregar o quinhão que lhe cabia naquele fardo. Ao que isso indica, Carlos parece ter tido a chance de recomeçar sua vida de modo a não repetir os vícios e atos negativos comuns aos homens de sua família. No entanto, como fica explícito no fragmento a seguir, ele não consegue livrar-se dessa memória “sedimentada” no corpo e teme, mesmo após ter tomado consciência sobre tais hábitos, repetir os mesmos atos contra sua esposa. É por evitar que esses problemas façam parte de sua vida conjugal que Carlos argumenta, em um diálogo com sua mãe, ter abandonado sua esposa e filho:

- Então... por que você se separou dela?  
 Carlos acende um cigarro.  
 - A senhora não ia entender, mãe...  
 - Não tenha segredos com sua mãe, Carlinho!  
 - É que... no fundo, no fundo, eu tinha medo, mãe... medo assim... de acabar... como a senhora e o pai... Eu não queria isso pra mim, mãe... A Mariana... A Mariana não merecia isso... (RUFFATO, 2005, p.61)

A interpretação dessa passagem demonstra o medo de Carlos em relação à força da memória-hábito, mesmo quando há a possibilidade de tomar consciência sobre determinada conduta com a qual se quer romper. Ao que parece, essa memória que obteve sua morada no corpo, dificilmente poderá deixar de influenciar as ações dessas personagens por exercer um domínio e impeli-las para certas práticas que foram herdadas por gerações passadas. Como afirma Connerton, a memória-hábito “é uma parte íntima e fundamental de nós próprios” (1999, p.107).

A memória corporal compreende uma série de fenômenos mnemônicos. Até o momento, ela foi discutida a partir da noção de hábito. A partir de agora, as considerações sobre a memória corporal irão mudar do hábito para a memória-lembrança, como nomeia Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2012). Segundo o autor,

A memória corporal pode ser “agida” como todas as outras modalidades do hábito, como a de dirigir um carro que está em meu poder. [...] Mas as provocações, as doenças, as feridas, os traumatismos do passado levam a memória corporal a se concentrar em incidentes precisos que recorrem principalmente à memória secundária, à relebrança, e convidam a relatá-los. (RICOEUR, 2012, p.57)

A memória-lembrança, assim como a memória secundária e a relembração, é um termo relacionado com o procedimento da recordação. Ela se distingue do hábito, enquanto memória que serve-se do corpo como *medium* de gravação, pela relação que estabelece com o tempo. No caso do hábito, o passado adere ao presente, pois é o próprio corpo que recorda no âmbito da ação: é uma memória “agida”. No caso da recordação, da memória-lembrança, o passado é reconhecido em sua preteridade. É nesse sentido que lembranças de experiências (provocações, doenças, feridas...) do passado podem ser recordadas a partir da memória corporal. Paul Ricoeur tece a seguinte distinção entre hábito e memória-lembrança:

Nos dois casos extremos, pressupõe-se uma experiência anteriormente adquirida; mas num caso, o do hábito, essa aquisição está incorporada à vivência do presente, não marcada, não declarada como passado; no outro caso, faz-se referência à anterioridade, como tal, da aquisição antiga. Nos dois casos, por conseguinte, continua sendo verdade que a memória 'é do passado', mas conforme dois modos, um não marcado, outro sim, da referência ao lugar no tempo da experiência inicial. (RICOEUR, 2012, p.43)

Enquanto a memória-hábito é vivida, agida, isto é, o próprio corpo repete uma experiência adquirida, a memória-lembrança é compreendida enquanto re-(a)apresentação. Dessa maneira, pode-se dizer que o hábito seria a memória que “repete” e a memória-lembrança seria a memória que “revê”. O fenômeno da lembrança se define pelo movimento de presença e ausência, e pela reapresentação de um acontecimento. Segundo Assmann,

Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências. (ASSMANN, 2011, p.166)

Para que haja a recordação de uma lembrança é preciso, primeiro, que algo experimentado, visto ou aprendido se ausente. O seu retorno em forma de lembrança seria “a presença agora do ausente anteriormente percebido” (RICOEUR, 2012, p.45). O que garantiria a fidelidade entre a impressão primeira (experiência inicial) e a lembrança seria o seu reconhecimento. Como argumenta Ricoeur, “o pequeno milagre do reconhecimento é de envolver em presença a alteridade do decorrido. É nisso que a lembrança é re-(a)apresentação, no duplo sentido do re-: para trás e de novo” (RICOEUR, 2012, p.56).

Ao se ater na afirmativa de Ricoeur sobre a memória corporal, de que algumas experiências levam-na a se concentrar em incidentes precisos que recorrem à recordação para serem relatados, tem-se expresso o fenômeno mnemônico desde a experiência (impressão) tida no passado, passando pelo meio (o corpo) no qual ela foi “gravada”, para chegar ao modo (recordação) como ela é trazida à tona. Como será discutido a partir de agora, será possível evidenciar o papel que o afeto desempenha no caminho entre a impressão de uma experiência e o modo como ela é re-(a)presentada em forma de lembrança posteriormente. Para tanto, o foco se voltará para o afeto como estabilizador da memória, justamente por ser ele um dos principais fatores que leva a memória corporal a se concentrar em certas experiências do passado, em certas lembranças.

Aleida Assmann (2011), ao tratar deste assunto, leva em consideração a teoria da memória de Nietzsche, em *Genealogia da Moral* (1998), que defende que só o que *dói* fica na memória. A autora acrescenta: “Quando vemos algo extraordinariamente baixo, abominável, incomum, grande, inacreditável ou ridículo, tais coisas ficam gravadas em nossa memória por longo tempo” (2011, p.269). Sendo assim, as lembranças carregadas pelo afeto teriam uma influência tão forte sobre a memória que se apresentariam com maior disposição para serem recordadas. De acordo com Assmann, ao tratar-se de recordações biográficas individuais:

[...] recordação e afeto fundem-se em um complexo indissolúvel. Que recordações em particular são 'afetadas' por essa força estabilizadora, isso certamente foge ao controle do indivíduo, pois a participação afetiva em determinadas recordações justamente *não* pode ser controlada pelos indivíduos. (ASSMANN, 2012, p.270)

De acordo com esta constatação de Assmann, pode-se dizer que o afeto está relacionado a dois tipos de recordação que se distinguem pelo modo como elas são acessadas. Há as lembranças que surgem espontaneamente, ou involuntariamente, e recebem o nome de evocação; e há aquelas as quais se acessa por meio de uma busca, pelo esforço da recordação. As primeiras seriam as que não podem ser controladas, elas surgem independentemente da vontade do indivíduo de recordá-las. As segundas seriam o resultado de uma busca consciente e reflexiva dos rastros do passado. Nos dois casos, o afeto participa como estabilizador da memória.

Ao investigar as recordações de lembranças representadas em *Mamma, son tanto*



*felice*, a participação do afeto mostra-se evidente. Em "Aquário", é a própria personagem, Carlos, quem recorda e narra o episódio no qual apanhou de seu irmão por estar frequentando o botequim:

(Eu estava jogando totó, quando Fernando coleou para dentro do botequim, segurou-me pelos cabelos, arrastou-me até o passeio, deu-me um chute na bunda, um tapa na orelha. "Aquilo não é lugar de gente honesta!", bradava meu pai. "Aquilo é lugar de puta e de vagabundo!", gritava, aplaudindo o propósito do meu irmão. (RUFFATO, 2005, p.61)

Nesse caso, a experiência de dor física e de desmoralização ficou gravada na memória de Carlos que, mesmo vários anos depois, relembra a cena e reproduz a fala de seu pai proferida logo após ser repreendido por seu irmão. Como vem sendo discutido desde o primeiro capítulo deste trabalho, são recorrentes as cenas de violência física e psíquica sofridas pelas personagens no romance. Na maioria das vezes, essas cenas são representadas pelas lembranças que o narrador relata ou mesmo pela narração das próprias personagens. As lembranças representadas no romance contribuiriam, então, para atestar que as experiências relacionadas com a violência, dor e sofrimento são mais marcantes do que outras. De acordo com Ricoeur,

o próprio das afecções é sobreviver, persistir, permanecer, durar, conservando a marca da ausência e da distância, [...] essas inscrições-afecções conteriam o segredo do enigma do rastro mnemônico: seriam o depositário da significação mais dissimulada, embora mais originária, do verbo "permanecer", sinônimo de "durar".(RICOEUR, 2012, p.436)

Essa questão volta a aparecer em "A expiação", na ocasião do enterro de Orlando Spinelli. Seu filho Zé sente-se desconfortável no velório por não conseguir chorar ou, ao menos, deixar-se tocar pela morte do pai. O narrador justifica a ausência da tristeza de Zé perante o falecimento de seu pai da seguinte forma:

Queria chorar também, sentir um vazio, mas, por mais que a lembrança das palhaçadas que o pai fazia quando chegava do pasto, sempre mercadejando uma novidade, uma fruta do mato, um ninhozinho com ovos de passarinho coloridos, um tatu-galinha para o jantar, eram os safanões que tomava quando o pai estava alto que se sobrepunham, os cascudos, os tapas na bunda, os beliscões doloridos, com ou sem motivo, as discussões intermináveis com a mãe, os gritos, os berros que enchiam a casa, e que ele queria esquecer, tampava as orelhas, mas a algazarra perfurava a paina e arregaçava seus ouvidos, e enfiava-se debaixo da cama, o alarido vincando a noite. (RUFFATO, 2005, p.83)

Aqui é possível perceber a participação afetiva em lembranças de bons e maus momentos vividos em família por Zé, porém o menino, ao buscar recordar as lembranças que poderiam fazer com que ele tivesse compaixão de seu pai, não pôde impedir que a recordação seguisse o caminho daquelas lembranças de momentos de sofrimento, desamparo e medo. Estas lembranças “que ele queria esquecer” eram as “que se sobrepujam”. Sua busca pelas lembranças positivas de seu pai falha e, em vez de seguir o caminho da recordação consciente, Zé acessa as lembranças que surgem através da evocação espontânea. Vê-se aqui que o afeto e o corpo como estabilizadores da memória vão ao encontro da afirmação de Nietzsche: “apenas o que não cessa de causar dor fica na memória” (NIETZSCHE, 1998, p.50). Vale retomar, novamente a passagem de “Uma fábula”, já apresentada anteriormente, observando-se, agora, esses mesmos aspectos relacionados à memória corporal e afetiva:

A mãe, os olhos de André iluminaram, manhã de sol, ele acorrido brincando de boizinho com melões-de-são-caetano atrás do quarto proibido, junto a um barranco de mais de dois metros de altura, o mundo entretido nos seus fazeres, um sibilo ecoou da greta da janela, Psiu, Psiu, levantou-se assustado, Psiu, Psiu, e deparou-se com um olho enterrado na escuridão do 'lado-de-dentro', Ê menino, um cadáver, a voz, Ê, menino, ar mastigado, Me ajuda eu, abre aqui, paralisado farejou, onde os irmãos e irmãs?, onde?, só aboios distantes, Êêêê, Ôôôô, Mexe aí não menino, te sento a mão, te arrebeno você!, o Pai, soberralhando, Abre não!, Abre, menino, me ajuda, forçou a tranca, Ê duro, Destramela a porta, então, menino menino bonzinho, ciciou, Vai, menino bonzinho. Volteou a casa, atravessou a cozinha e a despensa, as mãozinhas giraram a madeira e um bafô pestuloso impregnou para sempre suas vestes, até na hora-má aquele cheiro pântano lhe causaria engulhos, e quando as vistas costumaram com o negror do cômodo, viu, sentada sobre o colchão-de-capim, berço de percevejos, a Louca, debruçada sobre si mesma, uma estufada barriga emoldurada por braços e pernas só ossos sobrando de uma camisola ordinária, esdrúxulo bizarro, olheiras maqueando a escassa cabeleira lêndea, lençol pontilhado de pulgas esmagadas, sangue vazando para o chão irregular, Pega água pra mim, tomou a bilha, encheu a caneca, Tem um inferno me secando os dentes, mais não houve, a mão árida do pai assobiou seu rosto, mais não houve. (RUFFATO, 2005, p.21-22)

Nesta passagem, André tem a terrível experiência de, ainda criança, ver a mãe num estado de quase morte. A cena é composta por imagens fortes, o quarto onde sua mãe era mantida em cativeiro é descrito em detalhes pelo narrador. O cheiro que o menino sente ao entrar no quarto “impregnou para sempre suas vestes”. Esta é uma metáfora da memória que implica em dizer que esta experiência tornar-se-ia inesquecível, que sua lembrança nunca deixaria de “assombrar” a memória de André, que “até na hora-má”, isto é, até no momento de sua morte, a lembrança daquele “cheiro pântano lhe causaria engulhos”. Essas imagens

que o afeto conservara na memória de André ainda são estabilizadas por um outro fator: o corpo. É, também, através do sentido do olfato que André tem a experiência do encontro com sua mãe. O cheiro pútrido que ele sente é estabilizado pela memória. A cena é coroada com a resposta violenta de seu pai que o repreende com um tapa por ele ter aberto a porta do cativo para dar água a sua mãe. O afeto e as feridas corporais, como comentou Assmann e como se observa nesta passagem, podem fazer com que certas lembranças sejam fixadas e retornem independentemente da vontade do indivíduo. Neste sentido, pode-se dizer que nem sempre a recordação seguirá o caminho desejado por quem recorda, ela tem suas próprias leis, não podendo ser, muitas vezes, controlada.

A partir da leitura das ações desempenhadas pelas personagens e também de suas lembranças, é possível pontuar as características que definem o modo-de-ser das personagens masculinas e femininas do romance. Os padrões comportamentais discutidos, ao ser analisada a memória-hábito e as marcas da dor presente nas lembranças, mostram que a convivência com a violência está presente em quase todas as tramas vividas pelas personagens de Ruffao. Não é difícil identificar que o comportamento violento é a característica principal das personagens paternas. Essa característica é fixada pelo relato de diversas ações agressivas dos pais em resposta a qualquer desobediência de seus filhos, mesmo as mais leves. Faz parte das cenas de violência, a descrição dos objetos usados pelos pais nas agressões. Esse recurso enriquece o sentido da violência paterna. Em seus acessos de ira, eles usam vara, bambu, corrião, porrete, chicote entre outros objetos que carregam o símbolo da personalidade agressiva. Além de violentos, os pais são descritos como pessoas de poucas palavras, rudes e autoritárias. Em “O segredo” o professor Chico comenta sobre a personalidade de seu pai:

Meu pai escondia atrás de sua sisudez... [...] Nunca vi meu pai entabulando conversa com ninguém. A nós dirigia-se somente quando era indispensável uma ordem, um ralho, pois queria acreditar desesperadamente que as coisas se apuravam sem a necessidade de sua interferência. [...] Veludo era nosso cachorro, um vira-lata preto, o único ser vivo que gozava de certa consideração do meu pai [...] (RUFFATO, 2005, p.135)

Em “Uma fábula”, o narrador descreve as impressões que André tem de seu pai, Micheletto, da seguinte forma:

[...] tão alto que temia fosse bater a cabeça nas nuvens, tão calado que assustava-se

quando reboava sua voz, tão esquisito que ao cruzá-lo no calçamento os conhecidos, garimpando os chãos, soltavam um muxoxo, que era um cumprimentar não cumprimentando, tão sistemático que o evitavam na estrada, cujo capricho reservara ele todo para seus alqueires cercados de achas de braúna e arame farpado, [...] (RUFFATO, 2005, p. 18)

Embora estes sejam os aspectos principais dos pais, seria um erro defini-los como personagens de personalidade limitada e finita, cujas características são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade. Essas personagens tornam-se mais complexas quando observadas em seus mínimos detalhes. Sobre a caracterização das personagens de romance, afirma Antônio Candido, em *A personagem de ficção*(1968):

Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. (CANDIDO, 1968, p.56)

Os recursos de caracterização das personagens paternas compõem um modo-de-ser contraditório. Quando não são descritos por seus comportamentos agressivos, os pais recebem a caracterização de homens prestativos e caridosos. Isto fica evidente na passagem a seguir de “A expiação”, em que Orlando, como de costume, tenta se redimir de seu comportamento violento e desrespeitoso para com filhos, esposa e vizinhos, praticando boas ações para a família e terceiros:

Depois, a semana inteira cabisbaixo, envergonhado. Ia na lojinha do Turco, comprava presente para os filhos, um agradozinho para a mulher, mandava uma garrafa de leite de cabra para um vizinho que estava com neném novo em casa, um litro de feijão catado para outro, um capado para a quermesse, aproveitava para confessar com o padre, pedir remissão de seus pecados, e, quando tudo parecia resolvido, o domingo aproximava-se sorrateiro, dava um bote, cravava as presas no seu calcanhar, o veneno se apossava de todo o corpo e ele era de novo o endemoniado, o bruto, o valentão, o ignorantão, o ranca-toco, o-que-nada-teme. (RUFFATO, 2005, p.82-83)

Aqui, tem-se expressa a ambiguidade do modo-de-ser da personagem que alterna entre violento e solidário. Zé, no velório de seu pai, Orlando, teme aproximar-se do caixão e ver seus olhos: “Aqueles olhos azuis que eram água anilada, represada no tanque, e que eram chispas de fogo. Aqueles olhos azuis que enleavam com carinho e esganavam com ódio” (RUFFATO, 2005, p.77). Essa mesma disparidade de personalidade pode ser notada em

Milcheletto que, contrariando sua conduta violenta nos dias de bebedeira aos domingos, também demonstra seu carinho pela família: “Domingo de tardinha apeava no terreiro seu metro-e-oitenta, fazia festas para as crianças, mão cheias de balas, e para os cachorros, e ia deitar, [...]” (RUFFATO, p.15-16). Em “Aquário”, Carlos descreve os comportamentos de seu pai e irmão de modo a assinalar essa ambiguidade, essa passagem do romance já foi citada mais acima ao se discutir o modo como os hábitos paternos são incorporados pelos filhos. Carlos descreve que tanto o pai quanto o irmão eram agressivos, moralistas e autoritários, embora fossem religiosos, ajudassem na construção de casas nos loteamentos da cidade, fizessem caridades para os pobres no natal e distribuíssem sacolinhas de balas e doces no dia de São Cosme e Damião.

Sobre o modo-de-ser das personagens maternas, pode-se dizer que, em geral, elas são submissas aos maridos, protetoras dos filhos e zelam pela integridade da família. Em “O segredo”, o professor Chico comenta: “Já minha mãe era, embora também calada, mais amiga” (RUFFATO, p.135). Apesar de serem agredidas constantemente pelos maridos, as mães não tomam nenhuma atitude para se livrarem do autoritarismo masculino. Elas são reféns de um mundo cujas leis se fazem valer pelos códigos de honra e “macheza” impostos pelos homens. O modo-de-ser submisso das mães fica evidente nesta passagem de “Aquário” em que Carlos descreve sua mãe tentando, inutilmente, disfarçar as marcas da agressão física recebida pelo marido: “De manhã, minha mãe, sem jeito, disfarçava o braço roxo, o olho roxo, a perna roxa, o corpo moído. ‘Bati na porta’. ‘Bati na quina da mesa’. ‘É essa lavagem de roupa... essa friagem, que me deixa assim’” (RUFFATO, p.50). Um exemplo que expõe a submissão da mulher à autoridade violenta do marido está em “Sulfato de morfina”, em que o narrador relata os últimos dias de vida de dona Paula. Em seu relato, o narrador revela a angústia de dona Paula em relação à morte de sua irmã, Chiara, esposa de Micheletto, cuja história é contada em “Uma fábula”.

[...] empurrada por um bicho-homem Micheletto para o fundo do fundo de uma barroca, enquistada meio caminho de Rodeiro para a Serra da Onça, algemada nos cordões-umbilicais de gravidezes sem-fim, mirrando num quarto de portas e janelas trameladas por fora, da família exilada, até a luz do dia censurada, desajustando a cada pio do relógio, [...]. Tentaram convencê-la, “Se você quiser”, ela, olhos esponjando na poeira, ‘Não, é sina, minha cruz, só traria mais confusão’, e ocultou-se cinzenta à sombra do pomar roído de pulgão, [...]. Só retornaria a Rodeiro vinte e um anos após, vestida em madeira, missa de corpo-presente na igreja de São Sebastião, rija, lívida, nem migalhas do antigamente. (RUFFATO, 2005, p.39)

Este é o caso mais extremo de violência e também de submissão ao marido do romance. A personalidade das personagens femininas é menos contraditória que a das masculinas, que pendula entre as características de bom e mau. O modo-de-ser das mulheres gira em torno da ideia de submissão ao marido e cuidado com os filhos. No entanto, é importante ressaltar que há exceções no modo-de-ser tanto das personagens masculinas quanto das femininas. Em “O alemão e a puria”, Donato e Dusanjos são caracterizados de modo diferente. Dusanjos é quem toma decisões no lugar do marido, é quem trata dos assuntos relacionados à casa e à educação do filho. Donato, embora receba as características masculinas de ser ensimesmado e rude, não compartilha do hábito de beber e nem da personalidade agressiva. Não há relatos que indicam que Donato tenha convivido com a violência paterna. Na passagem a seguir, as características de Donato, o Alemão, são descritas em torno de sua boa conduta:

De-primeiro, o Alemão era motivo de chacota no beco. Molerirão, gato-sapato nas mãos da puria, retardado. Mais para a frente, marido exemplar, que não perde dia de serviço e ainda por cima faz hora-extra. E, depois do expediente, em vez de ir beber cachaça, como todo mundo, vara a noite fabricando os móveis de casa, nenhum vício. Os domingos, ora enfiado consertando uma goteira, plantando uma verdura-de-folha, ora fora, empreitando uma capina. Só continuavam implicando com seu jeito secarrão. Com ele, sabiam, bom-dia, boa-tarde, boa-noite, nada mais. (RUFFATO, 2005, p.112)

Mas deve-se ressaltar que apesar de ser pai e marido exemplar, Donato abandona a família, sumindo sem deixar rastros. Dusanjos, por sua vez, não é descendente de italianos como as outras personagens femininas do romance, ela é uma índia puri. O que pode levar a constatação de que a conduta feminina da submissão está presente apenas nas mulheres descendentes de italianos no romance. Em “A expiação”, Badeco, o filho negro de criação e empregado de Orlando, quando descrito como pai de família, também não recebe as mesmas características dos homens descendentes de italianos. Badeco é um homem religioso e segue as doutrinas da religião evangélica de modo exemplar, respeita sua esposa e dedica-se à criação dos filhos.

Voltando às questões levantadas no início deste capítulo, é possível identificar o modo como ocorre a encenação de alguns fenômenos da memória no romance. No caso da memória-hábito, pode-se dizer que ela está representada nas passagens do romance em que

os relatos se concentram nas descrições das ações das personagens, mais especificadamente, no modo como essas ações são repetidas. Nesse sentido, é uma memória que pertence às personagens e que se faz conhecer a partir dos relatos do narrador ou, em alguns casos, pelos relatos das próprias personagens. No caso da memória-lembrança, pode-se afirmar que tanto o narrador quanto as personagens assumem o processo da recordação que, na maioria das vezes, reapresenta o passado por meio da sequência narrativa de lembranças contendo as marcas corporais e afetivas da dor.

### 3.2 A recordação e o esquecimento

O foco das análises doravante estará nas questões sobre os fenômenos mnemônicos da recordação e do esquecimento em *Mamma, son tanto felice*. A fundamentação teórica será, principalmente, as obras sobre a fenomenologia da memória de Aleida Assmann, em *Espaços da Recordação* (2011), e de Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*(2012).

Quanto aos aspectos intraliterários do jogo entre recordação e esquecimento, deve-se investigar, em primeiro lugar, o motivo que leva o narrador e as personagens a recordarem os acontecimentos do passado, para então, evidenciar o modo como isso é feito. Será a partir dessas duas considerações que se propõe identificar os fenômenos da recordação e do esquecimento.

Na primeira parte deste capítulo, foi possível discorrer sobre alguns aspectos da memória-lembrança que, aqui, serão mais aprofundadamente analisados em relação ao esquecimento. Em função da multiplicidade e dos graus variáveis de distinção das lembranças, diz-se, como lembra Ricoeur: “a memória e as lembranças” (2012, p. 41). Segundo o autor: “A memória está no singular, como capacidade e efetuação, as lembranças estão no plural: temos umas lembranças [...]” (RICOEUR, 2012, p.41). A esse respeito, Assmann afirma:

Se nos limitamos ao terreno do uso diário da língua, então a *memória* surge como habilidade virtual e substrato orgânico, ao lado da *recordação* como procedimento presente e imediato de fixação e evocação de conteúdos específicos. (ASSMANN, 2011, p.163).

Tanto em Ricoeur como em Assmann, a memória está no singular como capacidade, habilidade, enquanto que as lembranças estão no plural como conteúdos fixados e evocados pela recordação. Tem-se, portanto, a ideia de recordação enquanto procedimento capaz de "trazer à luz" imagens do passado em forma de lembranças. Anteriormente, o retorno de uma lembrança fora visto, a partir das considerações de Ricoeur, sob a forma da re-(a)apresentação de algo visto, percebido no passado. A partir de agora, vale acrescentar, no tocante à recordação enquanto procedimento capaz de acessar certas lembranças, as considerações de Assmann. Segundo a autora:

A recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento de sua recuperação. Assim, nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação. (ASSMANN, 2011, p.33-34)

Segundo essa constatação de Assmann, pode-se dizer que, ao recordar-se de uma experiência tida no passado, o conteúdo da memória será repotencializado, reconstruído ou esquecido. Como não é possível recordar-se de tudo, o procedimento da recordação, mesmo se utilizado conscientemente, ocorre segundo os critérios de seleção e repotencialização dos conteúdos da memória, isto é, das lembranças. O procedimento da recordação está relacionado a uma atividade individual e autobiográfica da memória. Ao discorrer sobre a teoria da memória de Freud, Assmann acrescenta que a recordação

Distancia da noção de registrar, conservar, resgatar e, ao contrário, assume o pressuposto da perda irrecuperável e da recriação suplementar. Esse modelo da recordação existe sob o signo da 'condição póstera' [*Nachtraglichkeit*]. Freud cunhou esse conceito para designar sua descoberta de que as percepções só são mesmo interpretadas no ato da recordação, o que pode acontecer anos ou décadas depois. A recordação não é reflexo passivo de reconstituição, mas ato produtivo de uma nova percepção. Foi por isso que Freud denominou de 'reescrita' a ativação de vestígios da recordação. Recordar e esquecer tem em comum a 'condição póstera'. (ASSMANN, 2011, p.117)

Uma vez posto nesses termos, vale investigar como ocorre o procedimento de recordação no romance. Para tanto, é preciso atentar-se para o conteúdo da memória representada no que ele pode indicar o critério de seleção das lembranças. Dessa maneira, será possível constatar quais lembranças são valorizadas, potencializadas e "salvas" do esquecimento. Além disso, será possível discutir, sendo a recordação um "ato produtivo de



uma nova percepção", o modo como as experiências do passado são, de certa forma, "revividas" ao serem recordadas. Tais questões serão consideradas nos momentos convenientes ao longo deste capítulo. Antes de dar início às análises, serão expostas as duas noções de esquecimento, de acordo com Ricoeur, a serem considerados neste estudo, a saber, o "esquecimento por apagamento de rastros" e o "esquecimento de reserva".

Segundo o autor, "é como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido. Sob esse aspecto, a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento." (RICOEUR, 2012, p.424). Ricoeur define que o embate entre memória e esquecimento se dá a fim de retardar ou até de imobilizar o curso do esquecimento definitivo, ao qual o autor nomeia de esquecimento por apagamento de rastros. Os *rastros psíquicos* seriam as impressões que certas experiências do passado deixaram em um indivíduo, "no sentido de afecção, deixada em nós por um acontecimento marcante ou, como se diz, chocante" (RICOEUR, 2012, p.425). O esquecimento de reserva seria a preservação de certas lembranças pelo esquecimento. Essas lembranças estariam mantidas em um estado "inconsciente" até que, por alguma razão, fossem acessadas pela memória por meio da recordação ou pela evocação espontânea. Segundo Ricoeur, sob o signo de reserva: "o esquecimento designa então o caráter *despercebido* da perseverança da lembrança, sua subtração à vigilância da consciência." (RICOEUR, 2012, p.48). Sobre os dois tipos de esquecimento e o trabalho da recordação, Ricoeur tece o seguinte comentário:

Buscamos aquilo que temos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação, sem que possamos decidir entre duas hipóteses a respeito da origem do esquecimento: trata-se de um apagamento definitivo dos rastros do que foi aprendido anteriormente, ou de um impedimento provisório, este mesmo eventualmente superável, oposto à sua reanimação? Essa incerteza quanto à natureza profunda do esquecimento dá à busca o seu colorido inquieto. Quem busca não encontra necessariamente. O esforço da recordação pode ter sucesso ou fracassar. A recordação bem-sucedida é uma das figuras daquilo a que chamaremos de memória "feliz". (RICOEUR, 2012, p.46)

Conforme afirma Ricoeur, o empreendimento da busca da recordação pode fracassar devido ao esquecimento definitivo, ou pode obter sucesso se o impedimento provisório do esquecimento de reserva for revertido em lembranças que antes julgavam-se terem sido apagadas. Pode ocorrer de, muitas vezes, a busca fracassar e levar a acreditar que algo fora esquecido definitivamente e, quando menos se espera, a lembrança que se acreditava perdida pode ressurgir do esquecimento. Como afirma Ricoeur: "é a esse tesouro

do esquecimento que recorro quando tenho o prazer de me lembrar do que, certa vez, vi, ouvi, experimentei, aprendi, adquiri” (2012, p.427). Quando se trata do esquecimento de reserva, o resultado da recordação pode surpreender o indivíduo. Ricoeur afirma que

muitas lembranças, talvez as mais preciosas entre as lembranças da infância, não foram definitivamente apagadas, mas apenas tornadas inacessíveis, indisponíveis, o que nos leva a dizer que esquecemos menos do que acreditamos ou do que tememos. (RICOEUR, 2012, p.426)

Em relação à motivação da recordação, pode-se identificar o mesmo fator em todos os capítulos de *Mamma, son tanto felice*, a saber, a morte funciona como dispositivo da memória em todas as histórias. Em um breve resumo dos enredos de cada capítulo, pode-se constatar que a morte de personagens secundárias ou a aproximação da morte das próprias personagens protagonistas estão relacionadas com a ativação do fenômeno da recordação. E, juntamente com esse dado temático, pode-se evidenciar que a forma, a qual a recordação assume na narrativa, está associada a sua própria estrutura no tocante à categoria de tempo.

Em "Uma fábula", o narrador relata a história da família Micheletto e Bicio, posicionando-se, na maior parte da narrativa, sob o ponto de vista do menino André. Neste primeiro episódio do romance, a narrativa se inicia com o nascimento de André em contraste com as inúmeras mortes daqueles que não "vingaram":

André, André pequeno, Andrezim, parto difícil, até o último suspiro a 'tia' Maria Zoccoli suava ao alembrar: dos que chegaram pelas suas mãos e vingaram, o pior, nasceu sentado, embora doessem-lhe quantos inascidos!, abortos horrendos, monstros, aleijados, anjinhos semeando o-lado-de-trás, os das bananeiras, das casas das fazendolas nos derredores de Rodeiro, quantos! (RUFFATO, 2005, p.15)

No decorrer do capítulo, vão sendo relatadas as mortes de outros membros da família. A irmã de André, assassinada pelo pai, a morte de sua mãe que era mantida em cativeiro por ser considerada louca e incapaz de gerar e criar filhos homens e, por fim, a morte do pai, o Michelleto velho, que não chega a ser relatada em detalhes e cuja memória vai, ao decorrer das gerações, se perdendo entre seus conterrâneos, tal como é contado na passagem a seguir:

Depois de enterrarem a Louca, o Pai, besteiro, concordando na diáspora dos sobrantes, dispersos aos quatro-cantos Michelettos e Bicios, sitiou-se na fazendola, homiziando-se entre os animais, comendo, bebendo e dormindo com eles, bicho-ele-mesmo, conversas acaloradas em tardes agônicas, cadeiras espalhadas

pelas calçadas de Rodeiro, pito das mães para exemplar criança espreitada, depois alusão, lenda, enfim nada, a barroca asselvajada, temida, submersa no silêncio primevo, encapsulada no esquecimento, suspensa na memória. (RUFFATO, 2005, p.23)

Aqui, tem-se o exemplo do esquecimento de reserva. O narrador resgata a história de Michelleto, história essa que foi contada em conversas entre os habitantes de Rodeiro, mas que foi, aos poucos, sendo esquecida ao longo do tempo até ficar "suspensa na memória". Essa memória que sobrevive no decorrer de algumas gerações seria o que Assmann chama de "memória comunicativa". O narrador recorda histórias que, se não fosse por meio de seu relato, seriam esquecidas e ficariam para sempre "encapsuladas no esquecimento". As mortes dessas personagens levam a narrativa a se concentrar no relato sobre o passado da família. Esse movimento de retorno ao passado em relação ao presente em que se desenvolve a narrativa constitui o tempo da narrativa de todos os capítulos e está intimamente ligado ao modo como a recordação vem à tona na narrativa. O par recordação e esquecimento pode ser investigado em dois níveis, o da estrutura da narrativa por meio da categoria de tempo e o da história, ou conteúdo da narrativa. Segundo a classificação de Gerard Genette, em *Discurso da Narrativa* (1995), tem-se o tempo da história e o tempo da narrativa. O teórico nomeia de anacrônica

a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indirecto. (GENETTE, 1995, p. 33).

Em todos os episódios do romance, tem-se um movimento anacrônico, na medida em que há uma regressão que visa narrar fatos passados em relação ao tempo em que a narrativa se inicia. Genette nomeia essa narrativa que dá início à história de narrativa primeira e a narrativa dos fatos passados de analepse. Desta forma, a analepse é o movimento temporal retrospectivo, ou seja, é destinada a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início.

Pode-se, então, recorrer à categoria de tempo da narrativa para perceber que a recordação se dá na forma de analepse em relação à narrativa primeira. Dessa forma, na medida em que o presente da narrativa se desenvolve, o passado das personagens vai sendo exposto a partir da recordação das próprias personagens ou do narrador. Como foi visto, essa

é a característica principal do texto memorialista. Assim, em "Uma fábula", enquanto a narrativa primeiramente relata o nascimento de André, passando pela sua infância até chegar ao fim da história em que ele já é um adolescente, as analepses ocorrem de modo a recordar o passado da família, tal como exposto no exemplo a seguir, no qual tem-se o relato de quando Micheletto escolhera casar-se com Chiara:

Demorou um nada para preferir uma menina-Bicio, Chiara, recém-moça, catorze anos, que, pela largura das ancas, mostrava-se boa parideira, embora magra e intimidada, corpo forrado de sardas, e fraca da cabeça, como descobriria depois, já fora-de-hora para desfazer negócio. (RUFFATO, 2005, p.17)

Esse relato remonta um tempo bem anterior ao do início da história. As analepses tem como conteúdo a narrativa de fatos e experiências do passado que, muitas vezes, visam dar explicações às condições de vida das personagens no tempo presente. Grosso modo, pode-se dizer que as analepses funcionam como recordação do passado. Mas não deve deixar de ser observado que a recordação no sentido de elaboração narrativa de reconstituição do passado, mesmo se tratando de um discurso ficcional, pode representar a narrativa como um todo, uma vez que o presente da narrativa retrata as histórias ao longo das décadas de 1950 e 1960. Sendo assim, em relação à data em que ocorrerem as histórias, o romance, por si só, busca recordar a vida e a memória das famílias de imigrantes italianos de Rodeiro e Cataguases. Por essa razão, a narrativa primeira também pode ser considerada como a recordação do passado. No entanto, para investigar o funcionamento da recordação na narrativa do romance, estão sendo considerados neste estudo, os aspectos da recordação em relação à vida pretérita das personagens. Por esse motivo, o passado é tido em contraposição ao presente em que se inicia a narrativa e a respectiva história que ela conta. Embora a recordação esteja relacionada principalmente às ocorrências das analepses, ela poderá ser discutida a partir da leitura da narrativa primeira em passagens nas quais o narrador comenta ou reflete, mesmo que por metáforas, sobre os fenômenos da memória.

Em "Sulfato de morfina", por exemplo, a narrativa inicia-se com a cena de dona Paula estendendo roupas no varal no momento em que ela sente uma dor terrível e precisa ser acudida por sua filha que mora ao lado. Dado o início, a narrativa primeiramente percorrer os últimos dias de vida de dona Paula, enquanto as analepses orientam-se pela busca, nem sempre consciente, de dona Paula em recordar sua vida passada e as de seus familiares. A

necessidade de recordação surge a partir do momento em que a personagem percebe a aproximação de sua própria morte. Nesse sentido, dona Paula, ao tomar consciência de sua morte próxima, busca inscrever suas lembranças contra o esquecimento de modo a buscar sentido à sua vida. Instantes antes de falecer, dona Paula, como relata o narrador, recorda a cena em que seu pai fora levado para o hospital de onde não voltara vivo por consequência do mesmo câncer que, agora, acabava com sua vida:

O Pai, pendurado nos ombros os alforjes de uma tristura tamanha, contrariedades tantas que atacaram as entranhas, numa época que, de pena, botou para em-dentro de casa a cunhada, Luigia, enviuvada recente, moça quase, estuporando o que imaginava remediar, as implicâncias muitas da mulher, então só ciúmes, atenção demasiada à irmã, reclamava, e murcharam os dias sem comer sem falar sem desejar outra panacéia que não o fim, e o pai, dilacerante quentura na boca-do-estômago, enfermou, mofinou, secou, até render-se, quarta-feira, agosto, quatro, impossível esquecer, à charrete, olhos espantados com a dor, como agora os seus, a camisola desdobrada sobre o abdome em chamas, as mesmas que o consumiram, ele, que não tossia, como não tosse, que não reclamava, como não reclama, que se esvaiu em silêncio solidão e remorso [...]. (RUFFATO, 2005, p.41)

Em seus últimos instantes de vida, dona Paula acaba revivendo a lembrança da morte de seu pai: "impossível esquecer". Aqui, tem-se, mais uma vez, um exemplo do afeto como estabilizador da memória. A imagem do pai doente sendo levado ao hospital, seu semblante de dor, a charrete que o levava, a camisola que o vestia, tudo isso ficou gravado em sua memória, todos esses rastros do passado não foram possíveis de serem apagados. Na medida em que a narrativa primeira prossegue e sua morte se aproxima, as analepses são criadas e o narrador, sob o ponto de vista de dona Paula, recorda, como que em um resumo, a vida sofrida de seus familiares. Dona Paula tenta, antes de morrer, traz à memória a lembrança daqueles com quem conviveu ao longo da vida e, por serem lembranças de acontecimentos tristes e de sofrimento, acontecimentos corriqueiros na vida da classe pobre à qual pertence, dona Paula parece se remoer não só pelas dores de sua doença, mas também pelas suas lembranças. Não podendo anular as dores que sente e nem esquecer seu passado de sofrimentos, dona Paula busca forças em rezas:

E catava à superfície orações que emergiam do lá da infância, frescas novamente, *Padre nostro che sei nei celli, sia santificato il tuo nome... Credo in Dio, Padre onnipotente, creatore del cielo e della terra...*e irrompia sôfrega da morte, no desespero da luz vespertina sobrepassos na calçada, desencontro de conversas, olor de janta lembrando-lhe a precisão de caçarolas nas trempes, mas... pra quê, pra quem?, já ninguém havia... (RUFFATO, 2005, p.33)

Aqui, mais uma vez, pode-se evidenciar o esquecimento de reserva, pois a recordação traz "à superfície orações que emergiam do lá da infância, frescas novamente". O verbo "catar" funciona como uma metáfora para o ato de recordar lembranças preservadas pelo esquecimento de reserva.

Em "Aquário", Carlos retorna a Cataguases para comparecer ao enterro de seu pai. No dia seguinte ao do velório, Carlos tenta distrair sua mãe da dor da perda de seu marido e a convida para fazer uma viagem de Cataguases a Guarapari. A narrativa é subdividida por recortes que recebem uma titulação contendo as referências à hora e ao lugar em que as personagens se encontram no percurso da viagem. Durante o trajeto percorrido de carro, mãe e filho tentam "desenterrar", um do outro, as mais tristes lembranças do passado. Nesse episódio, a presença da fala do narrador é mínima, a narrativa é composta, em sua maior parte, pelos diálogos entre Carlos e sua mãe - o que vai configurar a narrativa primeira - e pelas analepses em que as próprias personagens recordam fatos do passado. Nem sempre as recordações de mãe e filho vão ser relatadas em seus diálogos; muitas vezes elas são expressas, pertencendo apenas ao fluxo de consciência de cada personagem, tal como exposto a seguir:

- Mãe, a senhora... a senhora foi feliz... com meu pai?

[...]

- Isso é pergunta que se faça, meu filho?, disse, impaciente. Claro que fui feliz. Um homem bom, seu pai... Certo, tinha seus defeitos... é verdade... Manias... Mas... quem não tem?

(Eu apertava as orelhas com as mãos, punha o travesseiro sobre a cabeça, enfiava-me debaixo da coberta, mas nada tolhia-me de ouvir os berros. Levantava-me e via o Fernando, impassível, perfilado junto à parede que dividia os quartos. "Vamos lá, Fernando, vamos separar eles", mas meu irmão mantinha-se hirtto, hipnotizado pela confusão. A Norma, que dormia no sofá da sala, gritava, gritava, numa tentativa absurda de abafar a balbúrdia. Então, eu pegava o Néelson pela mão e engabelava-o, sussurrando o que me viesse à cabeça, para ver se estancava seu choro. (RUFFATO, 2005, p.50)

Aqui, vê-se, em forma de analepse e como fluxo de consciência, mais uma recordação cujas lembranças foram conservadas pelo afeto e, mais uma vez, isso decorre das experiências tidas com a personagem paterna que contraria o diálogo presentificado com a mãe. Apesar de a mãe afirmar que foi feliz em sua relação conjugal, não há sequer, no decorrer de toda a história, uma única recordação de momentos felizes compartilhados com seu marido. O peso do passado, da lembrança, esmaga a fala materna do presente. A esse

respeito, já foi discutido, ao ser analisada a memória afetiva na parte inicial deste capítulo, a dificuldade em recordar-se de lembranças positivas quando a figura central da recordação é a paterna. Ainda em "Aquário", vale comentar a passagem em que Carlos pergunta à sua mãe sobre sua relação com Ângelo Chiesa, seu primeiro namorado e por quem, como ela revela posteriormente, fora realmente apaixonada. Carlos faz a pergunta durante a passagem de ambos pela cidade de Laranjal:

- Mas... mãe... o Ângelo... O Ângelo não ficou esperando a senhora a vida toda?
- Quem? De quem você está falando?
- Ângelo. Ângelo Chiesa.
- Não... não é possível! Pára esse carro, Carlinho!, pára que eu vou descer agora! Pára! (RUFFATO, 2005, p.54)

Sua mãe não responde à pergunta e quando Carlos estaciona o carro em um posto de Gasolina em Muriaé e vai até o banheiro, sua mãe ausenta-se do carro para onde Carlos retorna logo após e se assusta por ela ter desaparecido. Após alguns minutos, Carlos vê sua mãe perto da bomba de gasolina; ele aproxima-se dela e lhe oferece um café e, então, sua mãe recorda e relata sua história com Ângelo:

- Até hoje lembro dele...
- A voz combalida.
- Mãe...
- Eu tinha quinze pra dezesseis anos... Ele tinha uns vinte... Nunca chegamos nem a pôr a mão na mão um do outro... Só os olhos... Conversas atravessadas na missa dos domingos... Um encontro por acaso na Assunta... Nada... Mas, como estávamos apaixonados! Eu ia estalar fumo... só conseguia pensar nele. Pensava nele no almoço... na janta... na hora de dormir... na hora de acordar... na igreja... no meio do pasto... Ele falou um dia que ia pedir a minha mão em casamento e que, se o papai não consentisse, ele não casava com mais ninguém... O papai era um homem bom... mas opiniúdo... Tinha lá umas desavenças com os Chiesa... Escorraçou ele da fazenda... Ele foi embora pro Rio de Janeiro... Nunca mais vi... Nunca mais... Meu Deus, quanto sofrimento!, quanto sofrimento!
- Mas, mãe... ele... ele cumpriu a promessa? Não casou com mais ninguém?
- Minha mãe mordeu o lábio inferior, limpou as lágrimas com as costas das mãos:
- Seis meses depois que ele foi pro Rio de Janeiro, ele vestiu a roupa que tinha usado pra me pedir em casamento, tirou um retrato e despachou pra Assunta pedindo pra que ela guardasse pra mim... e...
- E...
- Ele...
- O quê que aconteceu, mãe?
- Ele... meu Deus! Ele... se jogou... ele se jogou debaixo do trem... Meu Deus! Meu querido! Meu querido! (RUFFATO, 2005, p.56)

Aqui, a recordação da personagem é expressa pela sua própria voz. Ao dizer "até hoje me lembro dele", a personagem afirma nunca ter se esquecido de Ângelo cujas

lembranças lhe trazem novamente a sensação de perda: "Meu Deus! Meu querido! Meu querido!", o que comprova a afirmação de que a presentificação do passado, neste caso, efetivada pelo ato de fala produz uma nova percepção a cada vez que se recorda alguma lembrança.

Em "A expiação", a morte de Orlando Spinelli propicia a seu filho, Zé, a recordação de lembranças com a marca da violência e do sofrimento de momentos vividos com seu pai. Lembranças essas que se sobrepõem às das "palhaçadas" que o pai fazia. Ruffato, na medida em que segue com a narrativa primeira na qual se desenvolve o velório, o cortejo e o enterro de Orlando Spinelli, vai concatenando analepses em que se têm relatos sobre como Badeco, o irmão negro de criação de Zé, foi adotado pela família e, apesar de ser o único filho a quem Orlando se apegara, também sofrera da violência do pai:

O Badeco, o irmão de criação, agora mais taludo, tentava apartar as brigas, intrometendo-se nas contendas, mas acabava sobrando para ele também, porque quando o pai estava daquele jeito, possuído, não via o Badeco, seu filho de criação, mas o Badeco, seu empregado, e nele batia com o que tivesse à mão, o cabo da enxada, uma acha de lenha, um pedaço de bambu. Na hora da raiva, o Badeco dizia, Um dia acabo fazendo uma doidera, você vai ver, mas só na hora da raiva, porque o Badeco gostava do pai. (RUFFATO, 2005, p.83)

Badeco é acusado pela morte de Orlando, cujo corpo fora encontrado na estrada que leva à fazenda da família Spinelli. Badeco era quem sempre acompanhava Orlando em suas visitas ao prostíbulo e aos bares da cidade nos dias de domingo. Nessa ocasião, Badeco encontrava-se fugido, pois ele escapara de Orlando quando eles estavam na praça central de Rodeiro, e Orlando, muito bêbado, batia em Badeco e humilhava-o em praça pública. Após fugir, Badeco nunca mais fora visto pelas redondezas. O menino Zé sofre, não pela morte do pai, mas pelo desaparecimento de Badeco. "A expiação", como comentado no primeiro capítulo, é dividido em três partes: "Ritual", "Fim" e "Tocaia". Em "Ritual", tem-se a narrativa do evento fúnebre que sucedeu a morte de Orlando. Em "Fim", é contada a história de Badeco, agora sob o nome de Jair, após ter fugido de Rodeiro e construído família em São Paulo. Aqui, a narrativa se inicia com o anúncio da morte próxima de Jair: "Ele está morrendo." (2005, p.91). E deste ponto inicial a narrativa prossegue a caminho do instante da morte da personagem. Assim como nos outros episódios, a narrativa primeira é concatenada por analepses que visam o relato da vida pregressa da personagem e sua família. Aqui, os retornos temporais contam sobre como Jair conhecera sua esposa e sobre as dificuldades



vividas pelo casal ao tentarem educar seus filhos na periferia da cidade grande. Apesar dos esforços, dois de seus filhos entram para o tráfico de drogas e acabam sendo assassinados. O fim da narrativa coincide com a morte de Jair, momento em que ele recorda uma das únicas lembranças afetivas que não tem a marca da dor:

E agora estava morrendo. Sentiu uma pontada no abdome, era a dor se anunciando, *Badequim, pode abrir os olhos agora*, o padrinho disse, a mão direita pousada no seu ombro direito, a esquerda apontando a leira de cebola à sua frente, *Badequim, meu filho, é sua, o que você colher é dinheiro no bolso, juízo, heim, Badequim, cuida dela direitinho, Badequim, direitinho...* (RUFFATO, 2005, p.99)

A última lembrança de Jair, no instante de sua morte, remonta uma cena de sua infância em que Orlando, diferentemente de como aparece nas lembranças de seu filho Zé, é rememorado a partir de uma boa ação. Aqui, ao tratar-se da recordação e da aproximação da morte, pode-se dizer que Jair se despede do mundo dos vivos com uma lembrança positiva, que ele encontra a paz em seu último instante de vida, enquanto que dona Paula, como discutido acima, tem uma morte amarga ao rever seu pai em estado de sofrimento em sua última lembrança. Em "Tocaia", tem-se a narrativa de como aconteceu a morte de Orlando. Considerando a sequência temporal da história, "Tocaia" precede as duas partes anteriores, configurando-se, assim, integralmente como uma analepse. Essa terceira parte do episódio "A expiação" revela que a morte de Orlando foi um acidente, que Badeco não tinha a intenção de matá-lo, mas sim de dar-lhe um susto. Badeco surge no meio da estrada onde Orlando voltava de charrete para sua fazenda, o cavalo assusta-se com a aparição de Badeco, a charrete é tombada em um barranco e Orlando cai e bate a cabeça em uma pedra. Badeco foge para nunca mais voltar.

Em "O alemão e a puria", Donato Spinelli, o alemão, desaparece a caminho de seu trabalho e deixa, como único vestígio, sua bicicleta ao lado da ponte que cruza o Rio Pomba em Cataguases. A maior suspeita é a de que Donato tenha se suicidado. Dusanjos, a índia puria, esposa de Donato, sofre com a possível morte de seu marido, mas não se convence de que ele tenha se matado e busca, incansavelmente, respostas para desvendar o seu desaparecimento. A narrativa primeira refere-se à busca de Dusanjos por Donato, enquanto que as analepses, mais uma vez, são concatenadas à narrativa primeira e recordam a vida do casal desde o momento em que se conheceu em um baile e segue relatando o episódio de seu casamento, da sua mudança para o Beco do Zé Pinto, do nascimento de José... Aqui, a relação

entre a narrativa primeira e as analepses toma uma proporção ainda mais significativa em relação à recordação e ao esquecimento. Dusanjos fica sabendo do ocorrido por volta do horário de almoço, quando o colega de trabalho do alemão diz que ele não fora trabalhar e que sua bicicleta fora encontrada ao lado do rio. Seguem-se as buscas pelo rio, pois uma testemunha acredita ter visto um vulto caindo na água pela manhã. Após três dias de busca, o corpo não fora encontrado, Dusanjos sofre com a situação e se entrega à tristeza, deixa de trabalhar lavando roupa para fora, acumula atrasos no pagamento do aluguel e acaba necessitando da ajuda de terceiros para ter do que se alimentar e criar seu filho, José.

Em sua busca por respostas sobre o desaparecimento do alemão, Dusanjos recorre a três autoridades de diferentes religiões. Primeiro, Dusanjos, acompanhada por uma amiga, vai a um centro espírita:

Passava das dez horas, quando saíram. Dusanjos, na mão direita, uma mensagem psicografada, Às vezes nos revoltamos contra nosso fado, achamos injustos nossos infortúnios, mas todos os nossos percalços são degraus a serem vencidos em nossa caminhada rumo a perfeição. **Gostou, Dusanjos? Achei ruim não, Hildinha.** Mas ela queria respostas, e as respostas, disse seu Antero, ninguém as tem. (RUFFATO, 2005, p. 118)

Não satisfeita por não haver uma resposta palpável, ela vai, acompanhada pela mesma amiga, a uma mãe de santo:

(...) Tia Joana convocou-as. Bateu, de leve, um galho de arruda em seus ombros, mandou que se aboletassem por próximo. Engoliu mais um gole de cachaça, **Que que essa filha tem?, tão bonita! Meu marido, Tia Joana, dizem que se jogou no rio... mas ninguém encontrou ele...** E desabou a chorar. **Que coisa menina, chorar pra quê? Carece disso não, hê, hê, hê, Olha, filha, esquece, Quando você nem lembrar mais disso, as coisas mudam... Ele volta, Tia Joana?, Quer dizer que ele... ele está vivo? Minha filha, o que a gente quer é o que acontece.** (RUFFATO, 2005, p. 120)

A partir desse momento da história, tem-se uma alteração na construção da narrativa: asanalepses, que traziam as recordações do passado do alemão e da puria, cessam. A narrativa continua apenas com o desenvolvimento da narrativa primeira, ou seja, com o desenrolar do tempo presente. Após o encontro com Tia Joana, Dusanjos sente-se animada por ter interpretado que seu marido iria voltar:

Dusanjos remoçou. Limpava a casa mais amiúde, dava banho de sabonete no José Batista, **Ele vai voltar, Bibica! Não foi isso que a Tia Joana falou? Ele vai voltar!** Passava o vassourão nos caibros para tirar as teias-de-aranha e os picumãs,

comprou um saco de cau pra pintar as paredes, **Ele vai voltar, Bibica! Dusanjos, a Tia Joana falou pra você esquecer... Esquece...** (RUFFATO, 2005, p.121)

Bibica, sua amiga, lembra que a fala de Tia Joana não afirmava o retorno de Donato, mas sim, a aconselhava a esquecer. Dusanjos retoma o trabalho e passa a cuidar dos afazeres da casa com mais capricho enquanto suas lembranças do alemão são esquecidas. Neste caso, o esquecimento é o que permite Dusanjos retomar as forças para continuar vivendo. Sobre esse esquecimento redentor, defende Nietzsche que,

Esquecer não é uma simples *vis inertiae* [força inercial], como crêem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência, (...) para que novamente haja lugar para o novo, (...) eis a utilidade do esquecimento, ativo, como disse, espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, *presente*, sem o esquecimento. (NIETZSCHE, 1998, p. 19)

Esse esquecimento "ativo", capaz de devolver o "presente" para quem o atinge, é equivalente ao esquecimento definitivo, por apagamento de rastros sobre o qual discute Ricoeur. Para que ela se esquecesse da possível morte do marido e do sofrimento que isso acarretava, foi preciso que ela participasse de um culto evangélico, onde, pela primeira vez, ela obtivera uma resposta definitiva sobre o desaparecimento de Donato:

Um ano depois, aceitou o convite do Marlindo, participou de um culto na Cruzada Evangélica. (...) No púlpito, microfone na mão, tornou-se exemplo, **Conte sua bênção, irmã**, berrava, **Eu estava cega e surda, mas Cristo-Jesus me iluminou (Aleluia, irmãos!) Eu frequentei o espiritismo e a umbanda, Deus me salvou (Graças a Deus!), Perdi meu marido, não me conformei com os desígnios divinos, minha vida virou uma obsessão, o sangue de Cristo-Jesus me livrou dessa chaga (Aleluia, irmãos!), Agora estou salva porque reencontrei o verdadeiro caminho (Graças a Deus!).** (...) O pastor Namir explicou que o Donato tinha cometido o maior dos pecados, **Tirar a própria vida! Só Deus tem poder sobre a morte!** (RUFFATO, 2005, p. 121)

A falta que ela sentia de seu marido, a dor que sua ausência causava, foi substituída pelo seu interesse e envolvimento na religião evangélica. Ela agora tinha forças para continuar vivendo, para construir um futuro para si e para seu filho. Ela esquecera-se do Alemão. É então que, dois anos mais tarde, o inesperado acontece:

Dois anos mais, começo de tarde de domingo, lavava as vasilhas do almoço no tanque, (...) quando ouviu uma algazarra. (...). **Quê que foi dona Olga? O quê que**

**aconteceu? Você não vai acreditar, Dusanjos! Alguma coisa com o Zé Batista? Anda, fala criatura! Não, Dusanjos... (Tomou fôlego) O alemão... O alemão está... está vivo... Vivo? Como... como a senhora pode ter... certeza? Ele... Ele vem vindo aí! (RUFFATO, 2005, p. 122)**

O imprevisível retorno do Alemão propicia uma nova leitura sobre a validação das respostas que Dusanjos obtivera em sua busca. O pastor que afirmara ter havido suicídio, o que, de alguma forma, salvara Dusanjos de seu sofrimento, estava errado. Ele se precipitou e acabou por criar uma falácia. Ao mesmo tempo em que o retorno do alemão invalida a afirmação do pastor, ele legitima o conselho de Tia Joana, pois, como ela tinha dito, as coisas mudariam desde que Dusanjos deixasse de lembrar do desaparecimento do marido. E assim aconteceu, como pôde ser constatado na categoria de tempo com a ausência das analepses. A interpretação dessa história, ao mesmo tempo em que pode certificar que é possível haver o esquecimento ativo capaz de trazer esperança e motivação para viver o presente, assim como experimentara Dusanjos, também pode levar à conclusão oposta de que o passado sempre retorna e isso pode ocorrer quando menos se espera. O reaparecimento de Donato é um exemplo disso. De certa forma, o fim desse episódio é uma metáfora que sugere, ao menos no mundo ficcional de *Mamma, son tanto felice*, a impossibilidade de se conviver com o esquecimento definitivo. E é também uma crítica às igrejas pentecostais e uma valorização da religião de matriz africana na história que envolve uma índia e um descendente de italiano.

Em "O segredo", última história do romance, tem-se a narração da história do professor Chico. Aqui, a sequência temporal da narrativa é desenvolvida de modo mais complexo do que nos episódios anteriores. A narrativa é dividida por fragmentos enumerados e se inicia com o assassinato do professor, o que faz com que toda a narrativa que se segue ao primeiro fragmento seja uma analepse em que se tem a história de como o professor acabara solicitando um assassino de aluguel para matar a si próprio. Sendo assim, toda a narrativa posterior ao primeiro fragmento relata a história anterior ao início da narrativa, o que faz com que a narrativa primeira seja apenas o primeiro fragmento. As analepses, por sua vez, não seguem uma ordem cronológica linear do passado, os acontecimentos e fatos do passado narrado estão embaralhados, cabendo, assim, ao leitor, a tarefa de organizar, no decorrer da leitura, a sucessão dos fatos passados. Aqui, a morte se faz presente não só como um dado factual no relato da vida das personagens, mas também como uma ideia fixa no pensamento do professor. Ao longo de toda a história, em várias passagens da narrativa, o professor se

indaga sobre qual música estará tocando em seu velório, no momento em que estiver sendo enterrado, como se pode notar na passagem a seguir:

Assim sonhava seu funeral: é uma tarde de domingo (morreria num sábado, para que ninguém precisasse perder o dia de serviço), céu anil, nenhuma nuvem. Poucas pessoas acompanham o cortejo (não fazia questão de multidões, choro, desespero, nada disso). [...]. Lá embaixo, a cidade, inocente, descansa. Junto ao jazigo depositam o esquife e sobre a laje colocam a vitrola-à-pilha. Solenemente, o disco é retirado da capa. Silêncio. O geraldo da farmácia liga o aparelho. [...] Mas, qual disco estaria rodando no prato da vitrola? Bach ou Beethoven? A Chacona da Partida número 2 para Violino Solo em Ré Menor ou a Abertura de Egmont? (RUFFATO, 2005, p.131-132)

A fixação pela ideia de sua morte é tão grande que, em uma alucinação, o professor encontra com seu pai e sua mãe, estes já há muito tempo falecidos. O encontro se dá em uma visita do professor ao lugar onde antes se localizava a fazenda paterna e onde passara sua infância. Após descer do ônibus que o deixara na estrada de chão que liga Rodeiro a Guidoal, o professor segue caminhando e, aos poucos vai reconhecendo a paisagem, o que lhe faz recordar cenas vistas da vida na roça:

E lembra de sua infância... À beira do caminho, as choças iam ficando pra trás, ali morava o Orlando Spinelli; lá, a fazenda dos Bicio; acolá, os Finetto; na virada do morro, os pastos Benevenutti... Alá! os meninos roçando o pasto, colhendo milho, cavucando buraco atrás de um tatu, um lagarto... Alá! os meninos cascando laranjas, correndo atrás de charrete, candeando uma junta de bois, sempre camisas xadrezes cerzidas, pés escalavrados, chapéu enfiado na cabeça ô, ô, ô, ô, cumprimenta o passante, Tarde!, Tarde!, E a comadre? Vai benzinho, como a Deus é servido! Quer entrar não?, tomar um cafezinho? (RUFFATO, 2005, p.140)

Aqui, a recordação ganha a força da memória do local uma vez habitado. Segundo Ricoeur: "Os lugares habitados são, por excelência, memoráveis. Por estar a lembrança tão ligada a eles, a memória declarativa se compraz em evocá-los e descrevê-los." (2012, p.59). Na medida em que o professor caminha, a noite cobre o céu e ele cai em um buraco, se machuca, perde um sapato, e, desconsolado, indaga: "*O que que eu vim fazer aqui, meu deus?*" (RUFFATO, 2005, p.140). Logo em seguida, ele começa a alucinar para, doravante, voltar ao real:

Fecha os olhos. Abre os olhos. A casa! a "sua" casa! Luzes anêmicas, fumaça na chaminé, *Tem gente!* E a planta dos pés retoma fôlego, desembestam-se, aproximam-se, passa ligeiro pela cisterna, e... nada! Nenhuma luzes, fumaça... Nada. A lua cunhara uma brecha entre as gordas nuvens e clareava o que restara, ruínas: espalhados pelo derredor, cacos de telhas e pedaços de tijolos, vigamentos,

um caldeirão amassado, um tanque de cimento... E mato, mato, mato. (RUFFATO, 2005, p.140-141)

As nuvens voltam a barrar a luz da lua e a escuridão da noite cobre a paisagem. Mais uma vez, o professor vê a sua antiga casa tal como fora em sua infância e, então, ele se surpreende ao encontrar, primeiro, com seu pai, e depois, com sua mãe. Ao ver a mãe, o professor se emociona e insiste em obter respostas sobre a morte:

- Mãe... Deixa eu perguntar uma coisa... Uma coisa que... Como é, mãe... Como é morrer?  
 - Deixa isso pra lá, meu filho... Tudo a seu tempo e à sua hora...  
 - Mas, mãe, me conta... A morte...  
 - Não passe o carro na frente dos bois, meu filho...  
 - Mãe... eu só queria... assim... saber como é... se... se dói alguma coisa... Ela riu baixinho, virou-se.  
 - Doer? Dói nada, bobo, dói nada... Pra gente que vai, é um alívio... Dói um pouco pra quem fica... Pros vivos... Dá saudade... De vez em quando a gente alembra de um doce que o que se foi gostava... A gente entra no quarto do que se foi e alembra que ele não vai mais deitar mais naquela cama... A gente sofre... Dá um negócio esquisito no peito... A gente sente vontade de morrer também... Acha que a vida não paga a pena... Mas aí a gente se apegue em Deus, e tudo vence, porque a vida é um andar pra frente, sempre... Pra quem se foi não... É um estalo... Pá! E acabou... É como quando a gente está andando no terreiro de noite, a lamparina acesa pra iluminar o caminho, de repente vem uma aragem, um ventinho de nada, fuuu!, apaga a chama... Acabou... Só a escuridão, o silêncio... E mais nada... (RUFFATO, 2005, p.143)

Em sua alucinação, o professor recorda seu passado reconstruindo as imagens de sua casa, de seu pai, de sua mãe, tal como eram em sua infância. Aqui, o passado se presentifica e sobrepõe-se ao presente num misto de memória e delírio. Sua dúvida sobre a morte o inquieta e o atormenta ao longo de toda a narrativa. Não é uma surpresa que ele tenha feito tal pergunta a sua mãe. A resposta da mãe toca em alguns pontos a relação entre memória e morte. A memória dos mortos depende da recordação dos vivos. Com isso, aqueles que já se foram, voltam a estar presentes através da recordação de quem ainda permanece. O que é próprio da recordação como ato da memória: tornar presente o ausente. Dusanjos, em "O alemão e a puria", vivencia a memória dos mortos de maneira semelhante. A memória de Donato era mantida viva por Dusanjos e isso criava uma grande resistência para que ela pudesse romper com o peso do passado e seguisse vivendo o presente.

Ao professor é criada, ao longo de sua história, uma personalidade um tanto duvidosa. Deixa-se entender que ele é, aos olhos da sociedade, uma pessoa reservada, educada e séria ao mesmo tempo em que é um homem religioso e de moral inabalável.

Porém, em sua vida privada, ele guarda um segredo que aos poucos vai sendo revelado ao se juntar os "cacos" da narrativa fragmentária de sua história. Ele cometia abusos sexuais contra Silvana, que começou a trabalhar como sua empregada após o falecimento de sua mãe que, por muito tempo, também fora empregada do professor. Ao que parece, Silvana, de vítima, passa a provocar o professor e a comandar sua vida. Ela começa a chantageá-lo. Sob o risco de ter sua imagem difamada, o professor procura um assassino de aluguel para matar Silvana, mas como o assassino se opõe a matar mulheres, o professor resolve a situação contratando-o para causar a sua própria morte. E isso acontece, como relatado no início da história.

Em "O segredo", pode-se dizer que, de todas as histórias da vida privada das famílias de imigrantes italianos do romance, esta é a única em que se têm recordações de lembranças felizes da infância. Diferentemente das lembranças de André, em "Uma fábula", de Carlos, em "Aquário", e de Zé, em "A expiação", as lembranças do professor que remetem à infância são tidas como os únicos momentos felizes de sua vida. Em alguns fragmentos de "O segredo", é o professor quem assume a voz da narrativa e, assim, relata:

Nosso divertimento eram os sábados. À tarde, íamos jogar pelada nalguma cafua. Voltávamos sempre estropiados: uma canela derrancada, uma felpa na unha do dedão do pé, um tornozelo inchado... E, de vez em quando, garrávamos no truco e invadíamos a madrugada. Minha mãe fazia uma baciada de pipoca e uma chaleira de café até a boca... Chegava a engasgar de tanto rir das nossas palhaçadas... Éramos tão inocentes... Tão ignorantes... Tão... felizes... Ah! os tempos felizes da minha miséria... (RUFFATO, 2005, p. 135-136)

Aqui, o professor recorda as brincadeiras com seus irmãos e os divertimentos tidos em companhia da mãe. Mesmo havendo relato de feridas corporais, elas não estão relacionadas com a violência doméstica praticada pela figura paterna. Não há nenhuma passagem que revela maus tratos na infância do professor. O que faz com sua história seja a única em que não se tem lembranças cujo foco seja a personagem paterna e sua conduta violenta.

Uma vez apresentado os enredos das histórias do romance, a relação entre a presença da morte, a recordação e o esquecimento, pode-se chegar a algumas conclusões sobre a representação da memória em *Mamma, son tanto felice*. Sobre o caráter seletivo da recordação, é possível afirmar que as lembranças cujo conteúdo são experiências de dor e sofrimento são as mais recorrentes. E, como foi visto, as lembranças em que se tem a participação das personagens paternas enquanto causadoras da violência estão em primeiro

plano em quase todas as histórias, o que faz com que recordar seja seguir os rastros de experiências negativas do passado e reconstruir as histórias de vida das personagens tendo como critério seletivo as lembranças marcadas pela dor, angústia e sofrimento. Dessa maneira, recordar acaba sendo reviver as dores do passado, ao passo que a recordação é um ato criador de uma nova percepção das experiências pregressas.

Quanto à luta da memória contra o esquecimento, com exceção das lembranças do professor em "O segredo", pode-se dizer que não há lembranças felizes entre as personagens das famílias de imigrantes retradas no romance. Sendo assim, os bons momentos vividos por essas personagens subjazem no esquecimento. As lembranças desses momentos não participam da representação da memória da classe pobre pelo discurso ficcional do romance que, em contrapartida, não consegue esquecer, ou melhor, só é capaz de recordar aquilo que não cessa de doer. Para essas lembranças não há a possibilidade de esquecimento definitivo.

Há ainda que se refletir, antes de encerrar este estudo, sobre o modo como se dá a representação das personagens paternas das famílias de imigrantes. Apesar de serem as personagens responsáveis pelo conteúdo da maioria das lembranças recordadas nas histórias, os pais não têm sua voz representada dentre as vozes da narrativa. Além de não terem espaço para a representação de suas vozes, o narrador não assume seu ponto de vista e tampouco expõe seus pensamentos e lembranças. Ou seja, o ato da recordação pelo narrador não compreende a perspectiva das personagens paternas; diferentemente das outras personagens na narrativa do romance, eles não recordam. Em "O segredo", na passagem em que se tem o relato da alucinação do professor em sua visita às ruínas de sua antiga casa, essa questão é representada no diálogo entre o professor e seu pai, como se vê a seguir:

Pai, o senhor... o senhor lembra uma vez... uma vez, uma noite de aparência com essa, ameaça 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...

- Não lembra? Não é possível, pai...

- Sei não... Tanto tempo... Minha cabeça... Nunca fui de ter cabeça boa... Sua mãe deve de alear... Por que não pergunta pra ela? (RUFFATO, 2005, p.141)

Os pais, quando não estão bêbados, são descritos como pessoas ensimesmadas, silenciosas e rudes. São recorrentes as referências a essas personagens como pessoas



incapazes de ter uma relação afetiva pautada no carinho, assim como comenta o professor em “O segredo”:

Nunca vi meu pai entabulando uma conversa com ninguém. A nós dirigia-se só quando era indispensável uma ordem, ou um ralho, pois queria desesperadamente acreditar que as coisas se aprumavam sem a necessidade de sua interferência. [...] Veludo era nosso cachorro, um vira-lata preto, o único ser vivo que gozava de certa consideração do meu pai [...] (RUFFATO, 2005, p.135)

A respeito da falta de afeto dos pais pelos filhos, vale citar mais uma vez a passagem de "Uma fábula", em que se tem exposta a relação entre pais e filhos:

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

Em contraposição às personagens paternas, as personagens masculinas que figuram os filhos e, também, as personagens femininas, são aquelas cujos pontos de vista, ou mesmo cujas vozes, fazem-se presentes nas narrativas das histórias. Basicamente, pode-se afirmar que as narrativas das histórias são constituídas pelo ponto de vista e pelas vozes das personagens que figuram os filhos e as mães/esposas. Dessa maneira, a narrativa das histórias, na maioria das vezes, segue o fluxo de consciência e são constituídas pelas lembranças dessas personagens, assim, através do narrador ou pelas suas próprias vozes, são os filhos e as mães que recordam. São os filhos e as mães que não conseguem esquecer as dores do passado.

## CONCLUSÃO

O estudo literário da memória proposto para esta pesquisa chega ao fim. Embora tenha sido possível destacar e discorrer sobre alguns aspectos do romance concernentes à fenomenologia da memória, é importante ressaltar que haveria ainda outras manifestações da memória cujo estudo complementaria as reflexões sobre a escrita memorialística de Ruffato. Uma delas é o estudo da relação entre o trauma e a narrativa, mais especificadamente, sobre como as experiências traumáticas do passado são trazidas à luz pela narrativa de *Mamma, son tanto felice*. O estudo da narrativa sob este viés é um desafio intrigante, principalmente ao se considerar o trauma como "a impossibilidade da narração" (ASSMANN, 2011, p.283). Observar o modo como a ficção empreende essa ação paradoxal de narrar o trauma seria, neste romance de Ruffato, outra alternativa para analisar os recursos que o narrador lança mão para configurar as vozes e a estrutura da narrativa. Isto complementaria as reflexões sobre a escolha de Ruffato pelo narrador heterodiegético, pelo entrelaçamento das modalidades discursivas, pela narrativa alinear, fragmentada, pela encenação da violência e, sobretudo, pelo apelo ao afeto. Mas, para tanto, seria necessário estender este estudo para além das limitações dessa dissertação. Feita essa ressalva, vale pontuar as principais reflexões realizadas sobre o romance ao longo deste trabalho.

No primeiro capítulo privilegiou-se discorrer sobre os diálogos que Ruffato estabelece com algumas vertentes e movimentos literários precedentes e contemporâneos ao escritor. Dessa maneira, destacou-se o envolvimento de Ruffato com a literatura realista. Em relação à literatura realista tradicional, Ruffato manteve-se fiel ao intuito de representar as camadas mais pobres da sociedade e à narração da vida cotidiana das personagens. Mas, quanto à representação fiel e objetiva da realidade, o autor se distancia do projeto estético do movimento por desacreditar, assim como os escritores atuais, no valor de igualdade entre a escrita literária e a vida "real". Foi a partir deste dado que se propôs ler o romance de Ruffato sob a perspectiva de um "novo" realismo, como proposto por Schollhammer (2009). Nesse sentido, destacou-se que para os escritores da nova geração, como Ruffato, a busca pela realidade na ficção se dá por meio de efeitos do real promovidos pela performance da escrita literária. Assim, observou-se que, em *Mamma, son tanto felice*, a performance da escrita visa

a criar efeitos afetivos no leitor com a finalidade de sensibilizá-lo e aproximá-lo da trama ficcional.

Evidenciou-se que a performance dos efeitos afetivos podia ser observada, principalmente, na narração de episódios de agressão e sofrimento. Desse modo, Ruffato procura impactar o leitor com as dores sofridas cotidianamente pela classe pobre. Também foi discutido sobre as características formais do romance no que este se desvincilha do romance tradicional quanto às técnicas de composição da categoria de tempo. A narrativa de *Mamma, son tanto felice* é alinear, descontínua e problematiza a concepção de história progressiva ao promover a narração de acontecimentos possivelmente simultâneos em diferentes histórias. A complexidade do arranjo temporal das histórias se deve ao entrelaçamento entre passado e presente na estrutura da narrativa, que objetiva figurar o intrincado jogo da memória relativo ao processo de recordação.

Neste ponto, chega-se à discussão promovida sobre a ficção memorialística no segundo capítulo, que teve seu foco na inclusão da voz dos pobres no discurso da narrativa e na encenação da memória coletiva promovidas pelo narrador. Assim, pôde-se observar o modo como Ruffato não só dá espaço para as personagens falarem com suas próprias vozes, mas, também, faz com que elas próprias participem da narração de suas memórias. Isso ocorre porque o narrador, além de integrar as vozes das personagens na narrativa através do discurso indireto livre, utiliza recorrentemente o diálogo direto, o monólogo interior na forma de recordação e, como nos casos de Carlos de "Aquário" e Chico de "O segredo", deixa com que as próprias personagens assumam a narração das histórias. Nesse sentido, evidenciou-se que Ruffato integra-se à coletividade das personagens, uma vez que, diferentemente de Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, ele não se mantém distante do outro, pelo contrário, ele se aproxima ao ponto de confundir-se com ele. Nesse sentido, foi argumentado que o movimento de aproximação e integração com outro é devido ao fato de Ruffato ter sua origem na mesma classe à qual ele toma como matéria de sua narrativa.

O papel desempenhado pelo narrador na elaboração da memória coletiva foi discutido a partir de duas considerações. A primeira diz respeito ao fato de cada história se desenvolver em um núcleo familiar diferente e resgatar o passado de seus integrantes. Assim, após a leitura de todas as histórias, acumula-se as recordações das gerações de cada família e tem-se expressa a memória coletiva do grupo ao qual elas fazem parte. A segunda

relaciona-se com o funcionamento da memória coletiva, isto é, com o fato de as lembranças de diferentes personagens terem como suporte a memória de um mesmo grupo. Das lembranças em comum, como observado, cada personagem apresenta um ponto de vista diferente. Dessa maneira, as lembranças de diferentes personagens se cruzam e se complementam. Embora as lembranças tenham uma intensidade diferente para cada personagem, a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter como suporte um conjunto de pessoas que recorda sob um fundamento em comum.

Ainda no segundo capítulo, foi discutido sobre a importância de Ruffato incluir a voz de suas personagens na narrativa de suas memórias no que estas se configuram como uma memória subterrânea. Essa atitude de Ruffato manifesta seu engajamento em relação à valorização da memória dos excluídos, que é frequentemente deixada de lado pelos discursos hegemônicos da sociedade brasileira. Nesse sentido, Ruffato atua contra o esquecimento do passado vivido pela classe pobre.

Finalmente, no terceiro capítulo, as análises tiveram seu foco nos processos de *mímeses* de memória promovidos pela narrativa. Na primeira parte, o estudo deteve-se à discussão sobre a memória corporal e afetiva. Foi percebido que, através da repetição de certas ações, as personagens conservam uma memória automática e inconsciente, a qual foi denominada memória-hábito. Nesse sentido, constatou-se que o comportamento agressivo e o alcoolismo das personagens masculinas são maus hábitos herdados pelas sucessivas gerações. A memória-lembrança foi discutida juntamente com a memória afetiva, por esta participar como estabilizadora das recordações. A memória de feridas que recebem a marca afetiva exercem uma força incontrolável no ato de recordação, isso porque, como nos orientou Nietzsche, só aquilo que dói permanece na memória. A partir desse dado, observou-se que o ato da recordação não podia ser controlado por algumas personagens que acessavam o passado por meio da evocação espontânea.

Para analisar mais de perto os fenômenos de recordação e esquecimento, foi dedicada uma atenção sobre o modo como se configura o tempo da narrativa no romance. Constatou-se que através do entrelaçamento entre os tempos passado e presente, elaborados na forma de analepses e da narrativa primeira, a narrativa encena o complexo jogo da memória. As analepses, por terem como conteúdo o material do passado, funcionam de modo a recordar a vida pregressa das personagens e a explicar suas condições no tempo presente.

Viu-se que o conteúdo das analepses era constituído, principalmente, por lembranças carregadas pelo afeto e que, muitas vezes, eram essas lembranças que as personagens gostariam de esquecer. Nesse sentido, foi discutido sobre a impossibilidade de haver o esquecimento definitivo por apagamento de rastros. Percebeu-se, portanto, a presença de um esquecimento de reserva que, aparentemente subtraído da consciência, mantinha certas lembranças que podiam ser acessadas inesperadamente. Contactou-se, assim, a impossibilidade do esquecimento definitivo. As dores e sofrimentos experimentados pelas personagens, embora fossem justamente o que elas gostariam de esquecer, eram o que se sobrepunham no ato da recordação. Nesse sentido, discutiu-se sobre o papel desempenhado por Ruffato como mediador da memória. Ele seleciona as lembranças de sofrimento para encenar a memória dos imigrantes italianos e, de modo geral, da classe pobre.

Por último, contactou-se que essas lembranças de sofrimento trazem de volta, em sua maioria, episódios de agressão praticada pelas personagens paternas contra as esposas e os filhos. Assim, a figura paterna configura-se enquanto um símbolo ativo central das recordações no romance, no entanto suas próprias memórias não são trazidas nas histórias. A figura paterna, ao mesmo tempo em que participa enquanto estabilizador da memória das mães e dos filhos, representa o esquecimento, pois não há recordação por parte dos pais.

Por outro lado, a narrativa das histórias concentra-se na recordação das mães e dos filhos. Assim, pode-se afirmar que a memória coletiva das famílias do interior de Minas Gerais é elaborada pela reconstituição do passado a partir dos pontos de vista das mães e dos filhos. A partir deste dado, vale empreender uma última reflexão sobre o romance. O título *Mamma, son tanto felice* que, a princípio, pode ser interpretado como um índice da realidade referente ao tempo histórico no qual ocorrem as histórias do romance, guarda uma relação mais profunda com os aspectos da memória na narrativa. A canção italiana "Mamma" de Bixio-Cherubini, cujo primeiro verso intitula o romance, tematiza o reencontro entre mãe e filho: "Mamma, son tanto felice perché ritorno da te"<sup>1</sup>. Na canção, o filho expressa sua alegria de poder estar novamente junto da mãe. Ao relacionar o tema da canção com o fato de as histórias serem contadas sob o ponto de vista das mães e dos filhos e de serem constituídas por suas lembranças, pode-se afirmar que a narrativa promove o encontro entre mãe e filho. Neste sentido, o título relaciona-se intimamente com o conteúdo do romance. Principalmente

---

<sup>1</sup>Mamãe, estou muito feliz porque estou voltando para você. Tradução nossa.

ao se considerar o reencontro entre Carlos e sua mãe, Nica, em "Aquário". Mas há de se destacar o tom de ironia conferido pelo título em relação a esse reencontro. Assim como ocorre entre Carlos e Nica, ao invés de felicidade, o reencontro entre mãe e filho resulta em lembranças repletas de sofrimento, na recordação de um passado marcado pela dor, um passado do qual é impossível se esquecer.

## REFERÊNCIAS

- ASSMANN, A. *Espaços da recordação*. Campinas: Unicamp, 2011.
- BAKHTIN, Michael. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006. Parte 3, Capítulo IV. Graciliano Ramos.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. 2ª ed. Oeiras: Celta Editora, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1976.
- ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar. Introdução: conceitos de Memória em Estudos Literários. In: *Onde Literatura e Memória se encontram: para uma abordagem sistemática dos conceitos de memória em Estudos Literários*. Trad. Simone Garcia de Oliveira. Artigo publicado em *Literature, Literary History, and Cultural Memory*, vol. 21. Universidade de Giessen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 2005. p. 2-29;
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995;
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. In: *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 2012, no. 2 p. 199-221. Disponível em

<<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>>. Acesso em 12 mai. 2016.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HAUCK, Marcelo Antonio Ribas. Migrações geográficas e textuais em *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa. Orientadora: Ivete Lara Camargos Walty, Belo Horizonte, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo – História teoria ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MACHADO, Duda. De volta a algumas leituras. In: *Revista USP*, São Paulo, n.58, p. 182-199, junho/agosto, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. P. C. L. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008, p. 41-56.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 95ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. RUFFATO, Luiz. *Histórias de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo, 1998.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2014.

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



\_\_\_\_\_. *Inferno Provisório I: Mamma son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. *Inferno provisório V: Domingos sem deus*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

\_\_\_\_\_. Discurso na abertura da Feira do Livro de Frankfurt. Frankfurt, 2013. Disponível em

<<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>>. Acesso em 20 de junho de 2016.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil, Luiz Ruffato e o sonho do paraíso na metrópole. In: *Estadão*, São Paulo, 08 de outubro de 2008. Disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,luiz-ruffato-e-o-sonho-do-paraíso-na-metropole,255636>>. Acesso em 17 de abril de 2016.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Luciano Trigo, Ficção de Luiz Ruffato permanece fiel à classe operária. In: *G1*, 09 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 18 abril de 2016.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Rinaldo Fernandes para o *Blog da Beleza: Saiu do diário de Pernambuco*, em 03 de maio de 2008. Disponível em <[http://rinaldofernandes.blog.uol.com.br/arch2008-04-27\\_2008-05-03](http://rinaldofernandes.blog.uol.com.br/arch2008-04-27_2008-05-03)>. Acesso em 17 de julho de 2015.

\_\_\_\_\_. Entrevista disponível em <<http://www.publishnews.com.br/materias/2016/03/01/o-outro-lado-do-efeito-ruffato>>. Acesso em agosto de 2016.

\_\_\_\_\_. Um escritor na biblioteca: Luiz Ruffato (2011). Disponível em <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=266>>. Acesso em 15 de julho de 2016.

SANTIAGO, Silviano. Vale quanto pesa. (A ficção brasileira modernista). In: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa. Ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. Para uma crítica do realismo traumático. In: *Revista de Estudos de Literatura Contemporânea*, UNB, Brasília, 2007.

\_\_\_\_\_. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. In: *Revista de Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.39, janeiro/junho, 2012, p. 129-148.

WALTY, Ivete Lara Camargos; GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira. Ruffato: um escritor e um projeto de nação. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 51, p. 41-63, maio/ago. 2017.