



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

REGINALDO DE SOUZA RODRIGUES

O MUNDO INIMIGO. INFERNO PROVISÓRIO VOL. II, DE LUIZ RUFFATO: A REPRESENTAÇÃO DOS TRABALHADORES DAS PÁGINAS PARA AS TELAS

FORTALEZA

2020

REGINALDO DE SOUZA RODRIGUES

O MUNDO INIMIGO. INFERNO PROVISÓRIO VOL. II, DE LUIZ RUFFATO: A
REPRESENTAÇÃO DOS TRABALHADORES DAS PÁGINAS PARA AS TELAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R616m Rodrigues, Reginaldo de Souza.

O mundo inimigo. Inferno provisório vol. II, de Luiz Ruffato : a representação dos trabalhadores das páginas para as telas / Reginaldo de Souza Rodrigues. – 2020.
118 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2020.

Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Representação. 4. Trabalhadores. 5. Adaptação. I. Título.

CDD 400

REGINALDO DE SOUZA RODRIGUES

O MUNDO INIMIGO. INFERNO PROVISÓRIO VOL. II, DE LUIZ RUFFATO: A
REPRESENTAÇÃO DOS TRABALHADORES DAS PÁGINAS PARA AS TELAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 25/09/2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Cláudia Regina Rodrigues Calado
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab)

Prof^a. Dr^a. Maria da Salete Nunes
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Aos meus pais, Dona Luzia e Seu Antonio,
pelos mais profundos ensinamentos de
humildade e simplicidade.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que são meu exemplo de força toda vez que penso em fraquejar. Aos meus irmãos e irmãs, que são um grande orgulho para mim. Em especial, ao Kiko, que, mais do que meu irmão, é meu grande amigo.

Aos meus amigos, que, de uma maneira ou de outra, me deram e continuam me dando força nesta caminhada. Principalmente, aqueles que a UFC me apresentou, Bel, Cristofthe, Gil, Paulo e, especialmente, Edilson, que foi uma espécie de orientador informal deste trabalho.

À Luma, que esteve presente nos melhores e piores dias no decorrer da pesquisa e que me ajudou inúmeras vezes, sempre escutando minhas angústias.

À Chanoca, minha gata, que, mesmo sem saber, contribuiu na despressurização dos momentos mais pesados.

Às companheiras e aos companheiros do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto – MTST, pela parceria no Curso de Extensão Vozes Periféricas, que me ensinam todos os dias o porquê de continuarmos lutando.

Aos professores do PPGLetras, que possibilitaram um olhar mais maduro para esta pesquisa, e aos técnicos do Programa, sempre tão solícitos, Diego e Victor.

Às professoras que compuseram a banca de Qualificação e Defesa, Prof^ª. Dra. Cláudia Regina Rodrigues Calado e Prof^ª. Dra. Maria da Salete Nunes, pelos preciosos ensinamentos.

Ao meu orientador, Carlos Augusto, que acolheu este trabalho de maneira extremamente profissional e cuidadosa, pelos ensinamentos imprescindíveis em sala de aula, que me fizeram encantar pelo estudo da tradução fílmica.

Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável. (CANDIDO, 2011, p. 193).

RESUMO

Em *O mundo inimigo* (2005), segundo volume da série de romances *Inferno provisório*, do escritor mineiro Luiz Ruffato, encontramos uma grande variedade de personagens anônimos, trabalhadores desempregados, migrantes pobres, todos moradores de uma cidade localizada no interior de Minas Gerais, Cataguases, e, entre eles, a história e conflitos de dois amigos que cresceram juntos, porém foram-se distanciando devido às diferentes escolhas de cada um deles. O presente trabalho propõe analisar como Villamarim adaptou para a tela a prosa caleidoscópica de Ruffato, em que passado e presente se entrecruzam, causando conflitos entre o individual e o social, e revelam como as transformações sociais de uma cidade se refletem na vida dos sujeitos que nela moram, bem como a emigração opera no sentimento de pertencimento dos personagens, a partir da compreensão do papel da literatura produzida pelo autor, de seu posicionamento como intelectual orgânico de sua classe e da forma como o cinema traduz tais posicionamentos que questionam o *status quo* na sociedade contemporânea, com foco na relação conflituosa entre os personagens Gildo e Luzimar. Primeiramente, fundamentamos os aspectos teóricos do que entendemos por tradução intersemiótica, de acordo com os estudos de Roman Jakobson (1991), Antoine Berman (2002) e Plaza (2001). Em seguida, demonstramos as reverberações da tradução intersemiótica na literatura e no cinema brasileiros, no momento em que o diálogo entre esses dois campos passa a ser bastante profícuo, tendo em vista as variadas versões cinematográficas ou televisivas de obras da literatura brasileira, ampliando, dessa forma, o acesso do público a leituras audiovisuais de obras clássicas e contemporâneas. Posteriormente, discorremos sobre como o trabalhador brasileiro é representado historicamente na literatura e no cinema brasileiros e, ainda, como o próprio autor da obra aqui estudada se posiciona sobre essa questão e sobre o papel do intelectual no debate público acerca da arte e seu papel social. Após isso, buscamos os conceitos de “subalterno” e “lugar de fala” de Gayatri Spivak (2010) a fim de entendermos a dimensão política do projeto literário de Luiz Ruffato, que se materializa, principalmente, na obra *Inferno provisório*, na qual propõe um potente retrato do proletariado brasileiro desde a segunda metade do século XX até o início do século XXI. Por fim, estabelecemos as relações possíveis entre a obra de Ruffato e sua adaptação para o cinema, concluindo que importantes questões levantadas pelo escritor estão presentes na obra cinematográfica de Villamarim.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Representação. Trabalhadores. Adaptação.

ABSTRACT

In *O mundo inimigo* (2005), volume II of *Inferno provisório* series of novels, by Luiz Ruffato, we may find a wide variety of anonymous characters, unemployed workers, poor migrants, all residents of a country town of Minas Gerais, Cataguases and, among them, the history and conflicts of two friends who grew up together, but were distanced due to their individual choices. The present dissertation proposes to analyze how Villamarim adapted Ruffato's kaleidoscopic prose into screen, in which past and present intertwine causing conflicts between the individual and the social, revealing how the social transformations of a small city are reflected in its subjects' lives., as well as emigration operates in characters' feeling of belonging, based upon the understanding of the role of the literature produced by the author, his position as an organic intellectual of his class and how cinema translates such positions that question the status quo in contemporary society, focusing on the conflicting relationship between the characters Gildo and Luzimar. First, we have reinforced the theoretical aspects of what we understand by Intersemiotic Translation, according to Roman Jakobson (1991), Antoine Berman (2002) and Plaza (2001). Then, we have demonstrated the reverberations of Intersemiotic Translation in Brazilian literature and cinema, at a time in which the dialogue between these two fields of studies has become quite productive, considering the varied cinematographic or television versions of works from Brazilian literature, thus expanding, public access to audiovisual readings of classic and contemporary works. Subsequently, we discuss how the Brazilian working class has been historically represented in Brazilian literature and cinema, and how the author of the novel studied here shows himself on this issue, and on the role of intellectuals in the public debate about art and its social role. After that, we have looked for the concepts of "subaltern" and "place of speech", by Gayatri Spivak (2010), in order to understand the political dimension of Luiz Ruffato's literary project, which encompasses mainly, in the work *Inferno provisório*, a potent portrait of the Brazilian proletariat from the second half of the 20th century to the beginning of the 21st century. Finally, we establish the possible relationships between Ruffato's work and its adaptation for cinema, concluding that important issues raised by the writer are present in Villamarim's cinematographic work.

Keywords: Literature. Movie. Representation. Workers. Adaptation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ponte Rio Pombas.....	84
Figura 2 – Luzimar na tecelagem.....	84
Figura 3 – Apresentação de Gildo.....	85
Figura 4 – Luzimar e sua bicicleta.....	86
Figura 5 – Gildo no corredor.....	88
Figura 6 – Ponte sobre o Rio Pombas.....	88
Figura 7 – Encontro com Zunga.....	90
Figura 8 – Arremesso de Marquinho.....	90
Figura 9 – Luzimar e Gildo na ponte.....	91
Figura 10 – Hélia e Gildo.....	92
Figura 11 – Invasão da casa por Zunga.....	93
Figura 12 – Meninos jogando futebol.....	94
Figura 13 – Zunga jogando sua bebida.....	95

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	O INFERNO PROVISÓRIO DE LUIZ RUFFATO.....	16
2.1	Narrativas de resistência.....	17
2.1.1	<i>A poética de Ruffato e o lugar de fala na Literatura Brasileira.....</i>	35
2.2	A importância de Ruffato como intelectual orgânico.....	44
3	A CLASSE TRABALHADORA E O CINEMA BRASILEIRO.....	47
3.1	A literatura como forma de representação.....	48
3.1.1	<i>A classe trabalhadora, a literatura e o cinema brasileiros.....</i>	52
3.2	O cinema brasileiro e sua tradição de resistência.....	57
3.2.1	<i>As adaptações fílmicas brasileiras e as narrativas de resistência</i>	62
4	A ADAPTAÇÃO FÍLMICA COMO TRADUÇÃO.....	67
4.1	A tradução de Ruffato por Villamarim.....	74
4.1.1	<i>Redemoinho e as escolhas de José Luiz Villamarim.....</i>	84
4.2	Aproximações e distanciamentos da obra de partida.....	97
5	CONCLUSÃO.....	103
	REFERÊNCIAS.....	108

1 INTRODUÇÃO

As adaptações filmicas de obras da literatura estão presentes desde a gênese do cinema, tendo sido a literatura do século XIX a fonte na qual buscaram influências os primeiros cineastas que tentaram produzir uma linguagem específica para a “sétima arte”, sendo, posteriormente, a própria literatura, nos séculos XX e XXI, influenciada pela arte cinematográfica. Essa relação umbilical entre essas duas artes chamou a atenção de pesquisadores já no século XX, quando passaram a buscar entender de que forma se dão as interpenetrações entre literatura e cinema.

A preocupação desses pesquisadores traz, no seu bojo, toda a problemática da tradução como técnica imprescindível dos sistemas literários desde a antiguidade, com Cícero, Horácio e São Jerônimo, até os nossos dias, com os *translation studies*, pois, entre as várias definições de tradução, podemos entender o signo como a possibilidade de ser traduzido de três maneiras diferentes (JAKOBSON, 1991): a tradução intralingual, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (p. 64); a tradução interlingual, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” (p. 65); e, por fim, a tradução intersemiótica, aquela em que os signos verbais são interpretados/traduzidos por meio de sistemas de signos não verbais, e é aqui em que se localizam os estudos que entendem as adaptações cinematográficas como uma forma de tradução. Dessa forma, a tradução intersemiótica complexifica ainda mais o processo tradutório, uma vez que trata do processo de transmutação entre linguagens.

Essa complexificação trazida pela tradução intersemiótica potencializa, aos olhos do público e dos próprios tradutores, a condição ancilar da tradução (BERMAN, 2002), em que o texto traduzido sempre está em função servil à obra original, ao seu autor, à língua estrangeira, ou ainda, ao público. Assim, pergunta-se Berman (2002) como pode o adágio italiano *traduttore traditore*¹ trazer ainda hoje uma série de desconfianças com relação aos textos de autores traduzidos para outras línguas (tradução interlingual), mesmo depois de tantos êxitos tradutórios? Essa condição será maximizada ao tratarmos da tradução de obras literárias para obras audiovisuais no cinema, afinal, o que se opera nessa tradução é, aos olhos do vulgo, algo muito mais delicado que uma tradução de um texto escrito para outro texto escrito em uma língua diferente. Na tradução intersemiótica, o que se realiza é a transmutação de uma

1 Ditado italiano bastante conhecido acerca da atividade de tradução. Segundo esse adágio, toda tradução representaria, por definição, uma traição ao texto original, uma vez que não haveria como garantir a “fidelidade” ao texto fonte.

linguagem em outra que perfaz seu próprio sistema de signos, abrindo múltiplas possibilidades de geração de sentido e de ressignificação da obra de origem. É sobre esse interstício entre cinema e literatura e as formas que este tipo de tradução toma no século XXI que trataremos aqui nesta pesquisa.

Considerando a importância cada vez maior das adaptações filmicas de obras literárias, a presença progressiva do audiovisual na vida das pessoas e o papel que essas obras têm na representação de grupos socialmente marginalizados e historicamente sub-representados na arte em geral, é que percebemos a necessidade de discutir o fenômeno das adaptações que enchem salas de cinema, batem recordes de audiência na TV e que, por sua vez, impulsionam as vendas dos livros adaptados não só no Brasil, mas em outros países também. Outro fator importante relativo aos estudos das adaptações é o que diz James Naremore em “Introduction: film and the reign of adaptation” (2000):

[...] porque o próprio tema da adaptação constituiu uma das áreas mais desinteressantes da escrita acadêmica sobre o cinema. Uma das principais razões, eu suspeito, é institucional: muitos programas de cinema na academia estão ligados a departamentos de literatura, onde o tema da adaptação é frequentemente usado como uma forma de ensinar literatura célebre por outros meios. (NAREMORE, p. 1, 2000, tradução nossa).²

Assim, este trabalho se circunscreve em uma área que, embora no Brasil ainda seja bastante incipiente, em outros países, sobretudo nos Estados Unidos, está muito em voga neste nosso século, pois são crescentemente mais comuns as adaptações de clássicos da literatura ocidental não só para o cinema, mas também para séries televisivas de grande audiência. Outrossim, a maneira de lidarmos com longas narrativas segue uma tendência de mudança desde algum tempo. Atualmente, as franquias longevas produzidas por grandes estúdios cinematográficos e as séries de televisão têm suprido parte de nossa necessidade de longas narrativas. Essa mudança tem sido potencializada pelos serviços de plataformas de *streaming* via internet, como *Netflix*, *Amazon Prime*, *HBO Go*, entre outros. Não queremos dizer com isso que as pessoas não se interessam mais pela literatura ou que não leiam mais longos romances; prova disso são os fenômenos *Harry Potter* (1998-2007), de J. K. Rowling, e *As crônicas de gelo e fogo* (1996-presente), de George R. R. Martin – que, não por acaso, são livros que foram adaptados para o cinema e a televisão, ambos com grande audiência –, mas que há novas formas de apreensão do que chamamos de literatura e de seu alcance e espraiamento pelo audiovisual. Esses fenômenos são, portanto, incontornáveis para os pesquisadores de literatura.

2 [...] why the very subject of adaptation has constituted one of the most jejune areas of scholarly writing about the cinema. One of the major reasons, I suspect, is institutional: a great many film programs in the academy are attached to literature departments, where the theme of adaptation is often used as a way of teaching celebrated literature by another means.

Além disso, a utilização cada vez mais presente de técnicas literárias, sobretudo na construção de personagens e na composição de um tempo mais lento da narrativa, tornam, principalmente, as séries televisivas cada vez mais próximas da literatura. Como exemplo disso podemos citar as séries *The Sopranos* (1999-2007), *The Wire* (2002-2008) e *Breaking Bad* (2008-2013).

Nosso trabalho, no entanto, intenta ir um pouco mais além do mero pretexto de se ensinar literatura por outros modos, tendo o cinema como mídia preferível, como afirma Naremore (2000). Não que isso não seja importante, mas o que nos interessa nesta pesquisa é, além de entender a maneira em que se dá a adaptação de obras literárias para o cinema, de que forma a classe trabalhadora brasileira tem sido historicamente representada em algumas obras literárias e cinematográficas no Brasil. Além disso, pretendemos discutir as narrativas de resistência que se constroem no Brasil a partir das relações entre cinema e literatura nos séculos XX e XXI, tendo como pano de fundo um contexto sócio-histórico marcado por conflitos políticos e sociais que atravessam a sociedade brasileira desde seu início até nossos dias. Por fim, buscaremos entender como alguns escritores e cineastas brasileiros se posicionam desde o seu lugar de fala e como isso afeta a produção literária e cinematográfica no Brasil.

Para atingirmos tais objetivos, investigaremos o romance *O mundo inimigo*, de Luiz Ruffato, lançado pela primeira vez em 2005, que é uma compilação e uma reescritura de textos anteriores presentes nos livros *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e *Os sobreviventes* (2000). Essa obra é, também, o segundo volume de um grande projeto literário de Luiz Ruffato que se intitula *Inferno provisório*, uma pentalogia que conta ainda com as publicações de *Mamma, son tanto felice* (2005), *Vista parcial da noite* (2006), *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingos sem Deus* (2011), todos publicados durante os primeiros anos do século XXI, sendo, mais tarde, em 2016, publicados juntos em uma edição definitiva, com novas reescrituras e um novo arranjo na ordem das narrativas. Em nota a essa edição, Ruffato não chama seu *Inferno provisório* de romance, mas de “catálogo de histórias”, pois, embora quase todas essas histórias aconteçam na cidade de Cataguases e seus protagonistas sejam trabalhadores urbanos empobrecidos, não se trata de um romance convencional, uma vez que não há uma linearidade de tempo nem de gênero textual, mas um caleidoscópio de vozes e personagens que vêm e vão durante toda a obra – seria, portanto, um “romance em processo” (SALLES, 2016, p. 177) ou, ainda um épico proletário que conta a saga dos trabalhadores urbanos brasileiros desde a segunda metade do século XX até o início do século XXI. Para dar vazão à complexidade e profusão de vozes, Ruffato se utiliza de vários recursos narrativos, como por exemplo, o fluxo de consciência, em que, “a consciência do personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata” (ROSENFELD, 1996, p. 84).

Com a obra de Ruffato, estabeleceremos um diálogo com sua adaptação fílmica *Redemoinho* (2016), de José Luiz Villamarim, que foca a narrativa no conto “Amigos”, presente na primeira edição de *O mundo inimigo* (2005). Porém, no processo de reescritura e rearranjo de Ruffato da edição definitiva de *Inferno provisório* (2016), o conto ficou na seção intitulada “Um céu de adobe”. Villamarim – destacado diretor de teledramaturgia brasileira – estreia na direção de longas metragens com essa adaptação e, como Ruffato, mistura várias histórias em uma só, buscando as narrativas contidas nos demais contos de *O mundo inimigo* (2005) e, ainda, ocupando um novo lugar no sistema audiovisual brasileiro.

Partimos da ideia de que, mesmo as obras possuindo dois sistemas semióticos distintos e propósitos diferentes, é possível traçar paralelos bastante consistentes entre elas. Dessa forma, procuraremos destacar como Villamarim problematiza a literatura de resistência praticada por Ruffato, como a obra fílmica reverbera o lugar de fala reivindicado pelo autor e, ainda, como essas obras se inserem no debate público brasileiro acerca da condição dos trabalhadores no Brasil. Focalizaremos, portanto, as tensões advindas do entrecruzamento entre passado e presente e o modo como isso gera conflitos entre o individual e o social, revelando como as transformações urbanas de uma cidade se refletem nas vidas dos personagens, bem como a migração opera na vida de cada um desses sujeitos.

Nossa dissertação divide-se em três partes. Na primeira delas, voltaremos os olhos para a empreitada de Luiz Ruffato no seu épico sobre a classe trabalhadora brasileira das últimas décadas do século XX até a primeira década do século XXI, as peculiaridades da poética do escritor mineiro, seu estilo de escrita caleidoscópica, em que mistura diversos procedimentos de composição, amalgamando diferentes formas de narrativa dentro da obra, e seus processos de reescritura, além de seus posicionamentos críticos como intelectual orgânico preocupado com o cenário sociopolítico nacional. Para isso, buscaremos a conceitualização de narrativas de resistência na obra de Alfredo Bosi (2002) e a maneira como o autor compreende essas narrativas no cenário brasileiro, as problematizações trazidas por Gayatri Spivak (2010) acerca do lugar de fala e como esse conceito se aplica à literatura produzida no Brasil e, por fim, as reflexões criadas pelo próprio Luiz Ruffato (LEIA..., 2013) em seu discurso na Feira do Livro de Frankfurt, em 2013, sobre como o autor enxerga o papel da literatura e do ofício de escrever no debate público brasileiro.

Na segunda parte do trabalho, tentaremos delimitar como entendemos o conceito de classe trabalhadora utilizado nesta pesquisa e como se dá sua representatividade em diversos tipos de artes. Mais especificamente, tentaremos demonstrar qual o papel da tradição literária ocidental ao representar essa classe, se a representa ou, ainda, de que forma se dá essa representação e, de maneira mais particular, como isso se dá na literatura brasileira. Ainda neste

capítulo, buscaremos mostrar a relação da classe trabalhadora com o cinema brasileiro, fazendo um breve histórico do cinema produzido no Brasil quanto a esse tema. Para isso, buscaremos a conceituação de classe trabalhadora na tradição marxista, sobretudo nos estudos recentes de Ricardo Antunes (2008); para as relações da classe trabalhadora com a literatura, traremos os estudos de Regina Dalcastagnè (2012) e, por fim, para o entendimento sobre o cinema brasileiro, examinaremos as reflexões de Ismail Xavier (2001).

Por fim, na última parte da dissertação, abordaremos teoricamente os conceitos de tradução fílmica e da linguagem cinematográfica, com a ajuda dos estudos de Patrick Cattrysse (1992), James Naremore (2000), Jason Mittell (2012), Robert Stam (2006) e Julio Plaza (2001). Em seguida, faremos uma análise descritiva da tradução fílmica efetuada por Villamarim, no filme *Redemoinho* (2016), algumas escolhas feitas pelo diretor para traduzir a obra de Ruffato e quais aproximações e distanciamentos encontramos ao estabelecer um diálogo entre as duas obras. No final, levantaremos aspectos que foram mais enfocados no filme, como as relações entre passado e presente e as interferências disso na vida dos personagens, as tensões causadas pela migração, além de abordar os significados do silêncio na obra de Villamarim, que faz uma leitura particular do romance de Ruffato e aponta, portanto, para caminhos que podem ser divergentes entre os possíveis significados suscitados pela obra do escritor mineiro.

2 O INFERNO PROVISÓRIO DE LUIZ RUFFATO

Luiz Ruffato (1961) é um escritor mineiro que estreou na literatura de ficção com a coletânea de contos *História de remorsos e rancores* (1998), seguindo-se a esse a publicação do também livro de contos *Os sobreviventes*, em 2000. São com essas duas obras que entraremos em contato com os habitantes do Beco do Zé Pinto, localizado na cidade mineira de Cataguases, e é a partir dessas duas obras também que Ruffato, ao reescrevê-las, dará início ao seu projeto literário intitulado *Inferno provisório*. Tal projeto é composto por cinco romances – ou “catálogo de histórias”, como denomina o próprio autor – que têm, em seu bojo, as obras *Mamma, son tanto felice* (2005), *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2006), *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingos sem Deus* (2011).

Inferno provisório representa a obra de maior fôlego de Luiz Ruffato, pelo menos do ponto de vista de Oliveira (2011): “[...] podemos considerar que Ruffato, em seus dois livros anteriores ao projeto *Inferno provisório* realizava uma espécie de ‘laboratório’ para a escrita de uma obra de maior ambição e maior fôlego” (p.150). Durante a produção e a publicação de sua pentalogia, Ruffato não parou de publicar outras obras, possuindo, assim, uma produção literária que já se faz bastante extensa. Em 2001, publica aquele que seria seu principal trabalho, *Eles eram muitos cavalos*, romance multipremiado no Brasil e traduzido em diversas línguas estrangeiras. Além desse, o autor publicou alguns outros trabalhos, sendo o mais recente o romance *O verão tardio* (2019). Em 2016, Ruffato publica a edição definitiva de *Inferno provisório*, reunindo e reestruturando os cinco volumes anteriores em um único volume. Esse épico proletário trata sobretudo da vida dos trabalhadores brasileiros desde a segunda metade do século XX até o início do século XXI. No decurso das histórias que se centram na cidade interiorana de Cataguases, vemos o desfilar dos acontecimentos históricos que marcaram o Brasil nesse período, desde a ditadura civil-militar que assolou o país entre 1964 e 1985, passando pela abertura política nos anos 1980, até a eleição do líder trabalhista Luís Inácio Lula da Silva.

Nesse projeto de Ruffato, portanto, os protagonistas são homens e mulheres trabalhadoras que não costumam frequentar as páginas das narrativas convencionais. Assim, o que se vê/ouve é um caleidoscópio de vozes anônimas que ocupam o andar “de baixo” da sociedade brasileira, e que são os atores que constroem nossas cidades e reproduzem, de forma mais fiel, uma sociabilidade nacional localizada longe dos centros decisórios de poder em nosso país. Dessa forma, Ruffato assume um papel relevante nas letras nacionais ao trazer para o centro do debate aqueles que ocupam as periferias reais e simbólicas no Brasil. Filho de

trabalhadores, Ruffato traz para seu projeto literário a representação daqueles que ele vê como iguais, pois os sentia sub-representados nos livros a que tinha acesso enquanto leitor.

2.1 Narrativas de resistência

Ao lançar seu mais recente romance, *O verão tardio* (2019), em uma de suas entrevistas ao jornal *Folha de São Paulo*, Ruffato reforça sua posição de intelectual orgânico ao trazer para suas obras histórias de pessoas comuns que, segundo o autor, não estão presentes historicamente na literatura brasileira:

Nossa literatura retrata historicamente a classe alta e os miseráveis. A faixa da população que se esforça muito para ter algum conforto não tem espaço nos livros, no cinema, em lugar nenhum. Então, como ninguém olha para eles, ninguém compreende muito bem o que está acontecendo no país hoje [...] São personagens que votariam no Bolsonaro. Porque a classe média nunca foi revolucionária. Ela até pode não ter acesso ao sistema, mas gostaria de ter. São pessoas que sonham em usufruir de benefícios, ter carro bom, uma casa melhor ainda. E que, em épocas de crise, depositam suas esperanças e quem promete isso. [...] Além de não mostrar a classe média baixa, a literatura brasileira também é feita no eixo Rio-São Paulo. (RUFFATO, 2019, entrevista concedida ao jornal Folha de S. Paulo).

Como podemos perceber, Ruffato se caracteriza como um escritor plenamente consciente do seu projeto literário e que busca materializar, em sua narrativa, a resistência dos povos que dependem da sua força de trabalho para sobreviver. Tal característica está presente em toda a obra do escritor mineiro, com mais destaque em *Inferno provisório*, cujo escopo abarca toda a segunda metade do século XX até o início do século XXI, trazendo toda a complexidade da transição de uma sociedade agrária a uma sociedade pós-industrial, segundo o próprio Ruffato.

Cabe discutir aqui o que entendemos quando falamos de intelectual orgânico, termo que tem origem na crítica do papel dos intelectuais/filósofos na sociedade que Karl Marx e Friedrich Engels discutem mais profundamente na obra *A ideologia alemã* (1845). Para eles, a mudança do atual estado de coisas não aconteceria apenas com a força do pensamento dos intelectuais, mas a partir de uma atuação social de maneira mais contundente a fim de intervirem na prática das relações sociais. Em suas *Teses sobre Feuerbach* (1845), Marx sintetiza desta forma seu pensamento acerca do papel social dos intelectuais: “Os filósofos apenas *interpretaram* o mundo de diferentes maneiras; porém, o que importa é *transformá-lo*”. (MARX, 2007, p. 539, grifos do autor).

Partindo dessas reflexões, o pensador italiano Antonio Gramsci, no início do século XX, complexifica, de maneira mais detalhada, qual o papel do intelectual ao pensar sua classe social. Assim, Gramsci “aprofunda a estreita ligação entre intelectuais, política e classe social,

mostrando que a filosofia, tal como a educação, deve tornar-se ‘práxis política’ para continuar a ser filosofia e educação”. (SEMERARO, 2006, p. 376). Dessa maneira, os intelectuais não são mais compreendidos como um “grupo autônomo e independente” (GRAMSCI, p. 15, 2001), mas como integrantes e produtos mesmo de sua classe ou grupo social:

Todo grupo social, ao nascer do terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria também, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que conferem homogeneidade e consciência da própria função não apenas no campo econômico, como também no social e político: o empresário capitalista gera junto consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito etc. (GRAMSCI, p. 15, 2001).

No caso de Ruffato, estritamente, o escritor mantém um posicionamento específico na sociedade na medida em que entende a literatura como sendo portadora de possibilidades de transformação social. Sua atuação como colunista no jornal *El País*, entre novembro de 2013 e junho de 2018, reflete bem essa sua verve mais – digamos assim – política. Nessa sua produção jornalística, Ruffato abordou temas os mais diversos, porém sempre tratando de assuntos candentes do noticiário político nacional, nunca fugindo dos debates mais polêmicos. O autor, em sua coluna jornalística, discutiu desde o acesso dos estudantes brasileiros a livros nas bibliotecas escolares até a morte da vereadora carioca Marielle Franco, em março de 2018. Esse engajamento de Ruffato transparece no modo como conduz suas narrativas, seja na construção de seus personagens anônimos, seja na inventividade estilística presente desde a obra *Eles eram muitos cavalos* (2001), em que o autor desenvolve a história como uma colcha de retalhos, apontando, assim, para uma fragmentação dos sujeitos habitantes de uma megalópole pós-moderna, fundindo, ainda, uma variedade de gêneros em uma mesma narrativa.

Assim, podemos afirmar que Ruffato se alinha a uma tradição de autores que mantém, como elemento estruturador de sua poética, a preocupação com o seu lugar no mundo, tratando a própria materialidade social como substrato de sua produção estética. Os exemplos brasileiros abundam em nossa história literária, porém é importante ressaltar que, se por um lado, há proximidades entre esses autores e Ruffato, por outro, há também distanciamentos, principalmente no que tange à consciência de classe demonstrada pelo autor mineiro.

Desse modo, entendemos que a produção artística – e, com a literatura, não seria diferente – é fruto do trabalho individual do artista e não podemos, portanto, compreender essa produção sem observá-la no seu tempo, como nos mostra Carpeaux (2012):

A literatura não existe no ar, e sim no Tempo, no Tempo histórico, que obedece ao seu próprio ritmo dialético. A literatura não deixará de refletir esse ritmo – refletir, mas não acompanhar. Cumpre fazer essa distinção algo sutil para evitar aquele erro de transformar a literatura em mero documento das situações e transições sociais. A repercussão imediata dos acontecimentos políticos na literatura não vai muito além da superfície, e quanto aos efeitos da situação social dos escritores sobre a sua atividade

literária será preciso distinguir nitidamente entre as classes da sociedade e as correspondentes “classes literárias”. A relação entre literatura e sociedade – eis o terceiro problema – não é mera dependência: é uma relação complicada, de dependência recíproca e interdependência dos fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e dos fatores materiais (estrutura social e econômica). (CARPEAUX, 2012, p. 34).

Destarte, é na confluência desses fatores, espirituais e materiais, que intentamos demonstrar a longevidade das narrativas de resistência através dos séculos na literatura produzida no Brasil. Além disso, entendemos o conceito de resistência como potencialmente realizado de duas maneiras, que podem ser complementares: como tema ou como processo de escrita, de acordo com Alfredo Bosi (2002, p. 120). Para isso, o autor convoca os estudos de Benedetto Croce acerca da dialética das distinções e as partições propostas pelo filósofo italiano e, dessa forma, embaralha os conceitos de intuição e razão, desejo e vontade, para assim elaborar seu conceito de narrativa de resistência ao juntar os conceitos próprios da arte com os conceitos próprios da ética e da política.

Tendo isso em vista, podemos perceber, já no século XVII, no Brasil, as pulsões resistentes da literatura aqui produzida, já que, desde o início da colonização, não escassearam os conflitos de diversos matizes no país. Desse modo, podemos perceber, neste enquadramento do Seiscentos brasileiro, os casos de Gregório de Matos (1636-1696) e do Padre Antonio Vieira (1608-1697).

Gregório de Matos foi o crítico mais mordaz do sistema colonial imposto pela Coroa portuguesa ao Brasil, durante o século XVII. Nascido na Bahia, o poeta carregava, no seu corpo, as agruras das mazelas de seu tempo, por um lado, e, por outro, as contradições próprias dos sopros barrocos que chegavam do além-mar. Matos tem diversos matizes em sua produção poética, mas o que nos interessa aqui é, sobretudo, sua obra satírica, na qual encontramos os primeiros ecos de resistência na literatura brasileira. Crítico dos poderosos que governavam a Bahia, sua atividade poética rendeu-lhe uma deportação à Angola, de onde retornou já próximo de sua morte. Um de seus poemas mais conhecidos, que teve um trecho musicado por Caetano Veloso no álbum *Transa* (1972), dá-nos uma visão melancólica e nostálgica da Bahia vivida por Gregório de Matos:

Triste Bahia! oh quão dessemelhante
Estás, e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,
Rica te vejo eu já, tu a mi abundante.

A ti trocou-te a máquina mercante,
Que em tua larga barra tem entrado,
A mim foi-me trocando, e tem trocado
Tanto negócio, e tanto negociante.

Deste em dar tanto açúcar excelente

Pelas drogas inúteis, que abelhuda
 Simples aceitas do sagaz Brichote.

Oh se quisera Deus, que de repente
 Um dia amanheceras tão sisuda
 Que fora de algodão o teu capote
 (MATOS, 2010, p. 44).

Se Gregório de Matos gastou sua pena em versos, outra importante figura das letras brasileiras, no século XVII, utilizou-se da prosa para construir sua obra. Essa figura é o Padre Antonio Vieira. Destacado orador jesuíta, Vieira ousou sonhar a utopia de uma Igreja Triunfante na Terra (BOSI, 2006, p. 44). Com isso, juntava sua defesa dos cristãos-novos (o que lhe rendeu uma prisão de dois anos pela Inquisição) à defesa dos indígenas (o que causou o ódio dos colonos maranhenses), os quais são comparados aos hebreus cativos no *Sermão da Primeira Dominga da Quaresma* (1653):

[...] Este povo, esta república, este Estado, não se pode sustentar sem índios. Quem nos há de ir buscar um pote de água, ou um feixe de lenha? Quem nos há de fazer duas covas de mandioca? Hão de ir nossas mulheres? Hão de ir nossos filhos? Primeiramente, não são estes os apertos em que vos hei de pôr, como logo vereis; mas, quando a necessidade e a consciência obriguem a tanto, digo que sim, e torno a dizer que sim: que vós, que vossas mulheres, que vossos filhos, e que todos nós nos sustentássemos dos nossos braços, porque melhor é sustentar do suor próprio que do sangue alheio. Ah! fazendas do Maranhão, que se esses mantos e essas capas se torceram, haviam de lançar sangue! (VIEIRA, 1945, p. 332-334).

Às pesadas formulações sintáticas e aos volteios semânticos do barroco de Matos e Vieira contrapunha-se a busca pela natureza e pelo simples dos poetas que produziram durante o século XVIII no Brasil. Esse período foi marcado pela influência da tradição clássica greco-romana e, ainda, pelo influxo das ideias iluministas que grassavam na Europa. Por aqui, tínhamos representantes desses dois momentos, que não são contraditórios em si, mas complementares: Cláudio Manuel da Costa é o exemplo da poesia neoclássica produzida no período e mestre do núcleo intelectual que movimentou Ouro Preto em meados do século XVIII; Basílio da Gama, Tomás Antonio Gonzaga, nas *Cartas chilenas* (1789), e Silva Alvarenga, no *Desertor* (1774), são os exemplos de uma poesia mais ilustrada com laivos de sátira política.

É necessário ressaltar que esse agrupamento intelectual não está livre das contradições de seu tempo histórico. Se, por um lado, são caudatários das ideias iluministas, por outro, viviam num país colonial, onde a quase totalidade da força de trabalho era de africanos escravizados e alguns desses mesmos poetas eram latifundiários e senhores de escravos. É assim que percebemos, portanto, a poesia de Basílio da Gama, a qual se contamina com as ideias modernizantes do Marquês de Pombal enquanto legítima, em *O Uruguai* (1769), a violência do exército colonial contra os indígenas nas missões do Sul.

No entanto, é a face antibelicista e elogiosa à vida natural e livre que nos interessa em Basílio da Gama:

Vinha logo de guardas rodeado
 — Fontes de crimes — militar tesouro,
 Por quem deixa no rego o curvo arado
 O lavrador, que não conhece a glória;
 E vendendo a vil preço o sangue e a vida
 Move, e nem sabe por que move, a guerra.
 [...]
 ... e todos sabem
 Que estas terras, que pisas, o céu livres
 Deu aos nossos avôs; nós também livres
 As recebemos dos antepassados.
 Livres as hão de herdar os nossos filhos.
 (GAMA, 1964, p. 25).

Um dado incontornável desse período é a participação de alguns dos poetas árcades na Inconfidência Mineira, movimento político que questionava o governo colonial português. De Gonzaga, temos as *Cartas chilenas*, obra satírica em que o autor ataca o governador de Minas Gerais e arrisca, algumas poucas vezes, versos piedosos aos negros escravizados. Da lavra de Silva Alvarenga, chega-nos *O desertor*, sátira dos conservadores métodos pedagógicos da Universidade de Coimbra. A essa insubmissão dos escritores árcades, a ponto de interferirem diretamente nos rumos políticos do Brasil de então, com questionamentos – tímidos, é verdade – às sevícias desumanas impostas aos escravos, seguimos para um poeta que transformou a crítica à escravidão em matéria substancial de sua produção poética.

No século XIX brasileiro, surgiu, no campo sociopolítico, a Independência do Brasil em relação à Portugal e, no campo literário, uma produção voltada para a tentativa de explicar as origens do povo brasileiro ligando-se à sua matriz indigenista. Vária é a produção desse período tanto na poesia quanto na prosa, das quais temos os exemplos de José de Alencar, Gonçalves Dias, entre outros, no que se convencionou chamar de primeira fase romântica; Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e outros, na segunda fase; e Castro Alves na última fase romântica.

Além do projeto nacional representado pela empreitada dos primeiros românticos ao buscarem produzir uma literatura brasileira, a partir de temas genuinamente nacionais, ressaltados seu conservadorismo, o que nos interessa, sobretudo, é a poesia social praticada pelo poeta baiano Castro Alves. Esse poeta entrará para nossa história literária como o “Poeta dos escravos”, pois fez de seus versos armas na luta contra a escravidão no Brasil. De sua lavra, talvez o poema “Navio Negreiro” seja o mais conhecido:

Era um sonho dantesco... o tombadilho
 Que das luzernas avermelha o brilho.
 Em sangue a se banhar.

Tinir de ferros... estalar de açoite...
 Legiões de homens negros como a noite,
 Horrendos a dançar...
 [...]
 Senhor Deus dos desgraçados!
 Dizei-me vós, Senhor Deus!
 Se é loucura... se é verdade
 Tanto horror perante os céus?!
 (ALVES, 1921, p. 95-96).

Poesia para ser lida em voz alta, em espaços públicos, a produção de Castro Alves volta-se para fora – diferentemente dos poetas da “segunda fase” romântica – e reflete sobre a condição dos negros trazidos escravizados nos porões abjetos dos navios escravistas. O que fica, portanto, desse importante poeta é a necessidade da denúncia das mazelas mais profundas do Brasil, pois, passados quase 150 anos de sua morte, encaramos ainda a face ignóbil do racismo estrutural brasileiro. É notório, no entanto, que a poesia que se pretende “militante” caminha no limiar estético do fazer panfletário, mas não é isso que percebemos nos corajosos versos de Castro Alves, que, ao se mostrar preocupado com os crimes cometidos pelo modo escravista de produção, não deixou de produzir uma literatura que se esgotasse nos seus próprios temas.

Foi ainda no século XIX que se viu surgir uma literatura mais afeita ainda às discussões de problemas típicos da sociedade brasileira. O foco que Castro Alves deu aos escravos recairia agora sobre os moradores pobres dos cortiços na obra de Aluísio Azevedo ou, ainda, no retrato cruento da classe alta feito pela pena galhofeira de Machado de Assis. A Aluísio Azevedo podemos reputar a descoberta da “vida baixa na capital brasileira” (CARPEAUX, 2012, p. 1968), pintada sob um “teor acusatório” (SODRÉ, 1976, p. 390) típico do naturalismo. O autor toca em pontos candentes da época ao criar personagens vivas e representativas da camada menos privilegiada da sociedade em fins do século XIX.

Contudo, se foi olhando para os “de baixo” que Azevedo construiu sua obra, denunciando a condição deles, foi com o olhar nos “de cima” que Machado de Assis compôs, com olhar cético e irônico, o retrato da sociedade semicolonial carioca da época. O Bruxo do Cosme Velho produziu sua literatura com “lucidez social, insolência e despistamento” (SCHWARZ, 2012, p. 12), de maneira que traduziu como ninguém, sobretudo em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), o espírito da elite econômica brasileira no século XIX. O olhar crítico de Machado não poupa o cinismo da classe dominante ao colocar, no discurso de seu narrador – Brás Cubas –, estas palavras sobre a personagem Dona Plácida, empregada dos Cubas:

— Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim

de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia. (ASSIS, 2014, p. 208).

É espantoso ler isso com nossos olhos do século XXI. Entretanto, é mais espantoso ainda perceber essa desfaçatez iníqua crassa ainda em nosso tempo, quando a classe média/alta brasileira se incomoda ao ver trabalhadores pelos aeroportos, vestindo roupas um tanto melhores ou usando os mesmos perfumes dos patrões, mínimos aspectos da inclusão social pelo consumo. Machado não foi o “Bruxo” perspicaz apenas porque enxergou melhor do que ninguém a mesquinhez da elite nacional, mas o foi porque conseguiu dissecar a alma torpe dos ricos brasileiros, “elite do atraso” nos dizeres de Jessé de Souza:

A crise brasileira atual é também e antes de tudo uma crise de ideias. Existem ideias velhas que nos legaram o tema da corrupção na política como nosso grande problema nacional. Isso é falso, embora, como em toda mentira e em toda fraude, tenha seu pequeno grão de verdade. Nossa corrupção real, a grande fraude que impossibilita o resgate do Brasil esquecido e humilhado, está em outro lugar e é construída por outras forças. São essas forças, tornadas invisíveis para melhor exercerem o poder real [que] é a nossa elite do atraso. (SOUZA, 2017, p. 10).

A nota espantosa disso tudo é perceber que estamos nos mesmos marcos da sólida desigualdade socioeconômica que, a despeito de algumas mudanças aqui e ali, o Brasil do século XIX enfrentava. O país ainda é aquele mesmo onde Machado de Assis escreveu sua obra e onde o povo aturdido observa – longe dos círculos de poder – o desarranjo dos poderosos como se normal fosse.

Ainda no final do século XIX, Cruz e Sousa seria o poeta a desagradar todo o círculo literário de então. Por um lado, trazia uma estética bastante diferente do realismo em voga, por outro, fazia do racismo sofrido devido à cor de sua pele matéria para sua literatura. Dessa forma, produziu ao largo dos grandes escritores que viriam a fundar a Academia Brasileira de Letras. O próprio Machado de Assis, negro como ele, não fora sequer ao enterro do poeta catarinense. Sobre essa estranha relação entre Machado e Cruz e Sousa, informa-nos Muzart (1995):

Machado de Assis coloca na Academia seus amigos Urbano Duarte e Garcia Redondo mas ignora os simbolistas, entre os quais, devo destacar Cruz e Sousa que, morando no Rio de Janeiro há sete anos, já havia publicado *Missal e Broquéis*, em 1893. Como diz seu biógrafo, R. Magalhães Júnior, *até hoje parece inexplicável a ausência de Cruz e Sousa Academia*. Mas se examinarmos a vida do poeta, a época, o país, isso não nos parecerá tão inexplicável. Em primeiro lugar, a questão da cor é importante mas não é a razão primordial, pois Machado de Assis era mulato, mesmo disfarçando muito esse fato, e José do Patrocínio, negro. Mas é claro que não dá para esquecer que Cruz e Sousa era um negro (nascido filho de escravos) num país que abolira a escravidão há apenas nove anos. A segunda razão que me parece importante é o fato de ser pobre. E isso Cruz e Sousa o era. Extremamente pobre. Morreu miserável. (MUZART, 1995, p. 88).

Na ordem do dia, a ciência eugênica³ e uma forte cultura científica davam o tom à boa parte dos escritores brasileiros do final do século XIX. Assim, para o poeta negro Cruz e Souza, os embates passariam, necessariamente, pelos campos ético e estético, já que o autor simbolista nem se encaixava nos padrões realistas/naturalistas/parnasianos, nem tinha a cor predominante do escritor brasileiro médio, além de ter que enfrentar diretamente o racismo do país que abolira apenas formalmente há pouco tempo a escravidão. Dessa forma, Cruz e Sousa – que era filho de escravos alforriados – erigiu uma poética “contraideológica” que sustinha uma “reação existencial” (BOSI, 2002, p. 174) a todo um estado de coisas estabelecido na sociedade e nas letras brasileiras. Em “Escravocratas”, o poeta ataca os senhores de escravos comparando-os a “crocodilo” e à “cágado tranquilo”:

Oh!. trânsfugas do bem que sob o manto régio
Manhosos, agachados – bem como um crocodilo,
Viveis sensualmente à luz dum privilégio
Na pose bestial dum cágado tranquilo.

Eu rio-me de vós e cravo-vos as setas
Ardentes do olhar – formando uma vergasta
Dos raios mil do sol, das iras dos poetas,
E vibro-vos à espinha – enquanto o grande basta

O basta gigantesco, imenso, extraordinário –
Da branca consciência – o rutilo sacrário
No tímpano do ouvido – audaz me não soar.

Eu quero em rude verso altivo adamastórico,
Vermelho, colossal, d' estrépito, gongórico,
Castrar-vos como um touro – ouvindo-vos urrar!
(CRUZ E SOUSA, 1993, p. 201).

Como se pode notar, não há condescendência aos senhores de escravos nos versos de Cruz e Sousa; há, no entanto, uma “tristeza tropical” (CARPEAUX, 2012, p. 2270) que atravessa a produção poética do autor e que, também, ecoa a sua indignação contra o racismo sofrido por ele. Sua insubmissão se fez ainda mais patente em obras como “Crianças negras” (1945) e “Litania dos pobres” (1900)⁴, que surgem como poemas da resistência e não se alheiam às tensões sociais e políticas existentes em seu tempo.

Mais adiante, no início do século XX, Euclides da Cunha seria o repórter especial, ligado aos militares da recém-fundada República brasileira, que acompanharia o desenrolar da Guerra de Canudos no sertão baiano. O que nem o próprio escritor esperava é que se depararia

3 Criada no século XIX por Francis Galton, a eugenia é um conjunto de ideias e práticas relativas a um “melhoramento da raça humana” ou, como foi definida por um de seus seguidores, ao “aprimoramento da raça humana pela seleção dos genitores tendo como base o estudo da hereditariedade. Essa proposição teve grande sucesso e, mesmo após o seu questionamento como ciência, ainda se manteve por longo tempo como justificativa para práticas discriminatórias e racistas. (MACIEL, 1999, p. 121).

4 O poema “Crianças negras” foi publicado pela primeira vez em 1945, no volume póstumo *O livro derradeiro*. Já “Litania dos pobres” foi publicado em 1900, na obra *Faróis*.

com o que chamou de “[...] na significação geral da palavra, um crime” (CUNHA, 1985, p. 6) perpetrado pelo exército brasileiro ao massacrar uma legião de miseráveis que ousaram sonhar uma terra onde não fossem superexplorados pelos coronéis fazendeiros dos sertões. A história da Guerra de Canudos atravessa o imaginário nacional, é caudatária de vários dos aspectos que formam o povo brasileiro, e *Os sertões* (1902) ultrapassa o mero relato de guerra, chegando mesmo a expor um “conflito entre civilizações” (CARPEAUX, 2012, p. 2445).

Desse modo, a cultura determinista do tempo e de seu autor definiu a organização do livro em três partes (“A terra”, “O homem” e “A luta”), a fim de explicar a psicologia do líder carismático Antônio Conselheiro e de seus seguidores (BOSI, 2002, p. 209). Além disso, Euclides seria o primeiro a entender o sertão como “unidade sociológica relativamente autônoma” (RAMOS *apud* SODRÉ, 1976, p.418) dentro de um contexto nacional, em que a capital se pretendia urbana e cosmopolita, na tentativa de marcar diferença do interior rural e “retrógrado”. O livro conclui demonstrando “todas as forças de resistência de que se vale a cultura popular em momentos de crise e de opressão” (BOSI, 2002, p.220):

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados. (CUNHA, 1985, p. 392).

A prosa “exuberante” (HARDMAN, 1996, p. 294) de Euclides da Cunha passeia por todo o século XX e alcança este século não só pela impetuosidade de sua narrativa, mas também pela forma com que dissecou um episódio capital para o entendimento do Brasil profundo. Ademais, no cerne de *Os sertões* está o povo sertanejo que, além de enfrentar um clima extremamente rigoroso e hostil, enfrenta ainda o esquecimento e os preconceitos por parte dos detentores do poder político no Brasil do século XXI. Segundo Walnice Nogueira Galvão (2019):

Enquanto o processo de modernização capitalista não terminar e não se passar para outra etapa histórica, *Os sertões* tem que ser lido todos os dias para se entender o que está acontecendo com os pobres no país, nessa guerra sem quartel que a nação promove contra os pobres, como o genocídio de jovens negros na periferia de São Paulo, a militarização das favelas no Rio, os desastres de Mariana e Brumadinho, por exemplo. (GALVÃO, 2019, texto proferido na Mesa de Abertura da FLIP).

As notas de resistência em nossa literatura encontrarão ainda mais um capítulo no escritor negro Lima Barreto, que – assim como o poeta negro simbolista Cruz e Souza – despertou entusiasmo pelo talento precoce demonstrado na adolescência, porém esbarrou no preconceito racial arraigado na sociedade brasileira recém-saída da escravidão (BOSI, 2002, p. 186). Se esses autores se aproximam na história de vida, por serem provenientes de famílias e

ancestrais escravizados, distanciam-se no modo de fazer literatura, pois, enquanto Cruz e Sousa busca o sublime em seus escritos ao denunciar o racismo, vide “Dor negra” e “O emparedado”, ambos presentes no volume *Evocações* (1898), Lima Barreto faz sua denúncia por meio de uma prosa memorialístico-realista que, por isso mesmo, por assim proceder, foi alvo de críticas negativas sob a acusação de não fazer literatura de ficção. O autor embaralha as fronteiras entre ficção e não ficção e se utiliza da própria biografia para invadir a literatura com todas suas contradições pessoais e fermentar sua produção artística. Assim, é na condição de amanuense e de observador que experimenta na pele a mesquinhez do Rio de Janeiro da Primeira República que Lima Barreto constrói “uma literatura de oposição ou por oposição” (SCHWARCZ, 2010, p. 16), insubmissa, portanto, e, porque não dizer, uma narrativa de resistência.

Ao contrário da literatura produzida na Academia Brasileira de Letras na época, a produção de Lima Barreto focaliza o subúrbio carioca, seus casebres, suas ruas tortas e as dores do povo que mora na periferia da capital. Além disso, seus personagens são retirados de sua própria experiência pessoal: são funcionários públicos irrelevantes, jovens negros que sofrem racismo, cidadãos anônimos defensores dos mais fracos etc. É, portanto, nessa sobreposição de raça e classe que o autor tece suas críticas mais ácidas ao Brasil, ao qual ele chamou de República de Bruzundangas. Assim, em *Os Bruzundangas* (1922), Lima Barreto construiu sua narrativa mais satírica, criticando sarcasticamente vários aspectos da sociedade brasileira do início do século XX, inclusive a dimensão pouco republicana dos diplomatas que queriam deixar o país:

Convém notar que, quando digo que a ânsia geral é viver fora do país, excetuo os ativos, aqueles que sugam dos ministérios subvenções, propinas, percentagens e obtêm concessões, privilégios, etc. Estes demoram-se pouco fora dele e, seja governo o partido radical, seja governo o partido conservador, esteja o erário cheio, esteja ele vazio, sabem sempre obter fartos e abundantes recursos monetários de um modo que só eles têm o segredo. Estes senhores gostam muito da Bruzundanga e são ferozes patriotas. (BARRETO, 2004, p. 55).

É impressionante a atualidade do texto do escritor carioca, que já apontava naquele momento a fragilidade das instituições brasileiras em seu nascedouro republicano. O que diria Lima Barreto ao observar a crise política por que passa o Brasil nesta segunda década do século XXI? Espanta-nos como uma obra que completará, daqui a pouco, cem anos de sua primeira publicação não só continua ecoando os desmandos dos dirigentes políticos, mas também se insurge contra esse estado de coisas ao expor ao ridículo a situação e impõe a todos não aceitá-la como natural.

Pouco depois de Lima Barreto, surgiu no Brasil uma geração de autores que sacudiu o meio literário nacional, questionando nossa brasilidade e revisando em retrospectiva toda a literatura brasileira. Os modernistas buscaram inserir o Brasil na vanguarda da arte mundial,

discutindo o lugar da literatura e da arte brasileira em meio ao cenário global de produção artística. Como todo movimento vanguardista, os modernistas tinham como aspecto relevante a ruptura no modo de fazer literatura, particularmente tendo como principais alvos os poetas parnasianos da geração anterior. Nas décadas de 1920 e 1930, os modernistas promoveram uma verdadeira “revolução literária” (BOSI, 2006, p. 325) antipassadista que marcou a literatura brasileira por todo o século XX, influenciando muitos escritores seja para afirmá-los, seja para contradizê-los. Nesse sentido, podemos dizer que o modernismo foi, portanto, o principal movimento literário com consistência de atuação conjunta nas letras nacionais até os dias de hoje.

Cabe ressaltar, ainda, que o alcance das ideias modernistas não se restringiu apenas à literatura, mas atravessou diversas outras artes, como são o caso da música, com Villa-Lobos e da pintura, com Anita Malfatti e Di Cavalcanti. O que unia esses artistas era, sobretudo, o combate à arte provinciana que se produzia no Brasil naquele período, apesar de algumas exceções. A obra emblemática do período é *Macunaíma* (1928), do modernista das primeiras horas Mário de Andrade. Espécie de mito fundador do povo brasileiro, a obra junta elementos das três matrizes nacionais: indígena, negra e portuguesa, além de amalgamar formas diferentes de narrar: lenda, crônica e paródia (BOSI, 2006, p. 353). O que mais nos interessa, no entanto, é o caráter debochado do protagonista que ensejaria em si a síntese do povo brasileiro:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.
 Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:
 — Ai! Que preguiça!... (ANDRADE, 2004, p. 13).

A literatura brasileira nunca mais seria a mesma depois dos eventos de 1922. Caudatário dos movimentos de vanguarda do início do século XX, o movimento modernista tinha seu quinhão revolucionário na figura de um Oswald de Andrade, com tamanha repercussão que podemos enxergar a reverberação do pensamento e da estética antropofágica no movimento musical tropicalista da década de 1960, quando juntam elementos tipicamente nacionais a modelos universais da arte. Os modernistas não só fizeram narrativas de resistência, mas apontaram caminhos para toda a literatura brasileira produzida no século XX.

Na década seguinte à da Semana de Arte Moderna, surgiu o romance social de 1930, que ficou conhecido como romance regionalista⁵ ao focalizar seus enredos em regiões

5 É importante ressaltar que não se produziu no Brasil, nesse período, apenas prosa regionalista, mas também poesia e romances urbanos de cunho mais intimista, no entanto, para este trabalho, focaremos na ficção de cunho regional.

específicas do Brasil, sobretudo, a Região Nordeste com o problema da seca. É nessa década que a literatura brasileira atingiria um estado mais “adulto e moderno” (BOSI, 2006, p. 383), ultrapassando as palavras de ordem – já pueris – da Semana de 1922. E, se buscamos aqui demonstrar como as narrativas de resistência habitam nossas letras desde seu nascedouro, importa dizer que, ao compararmos com outros sistemas literários, “poucas têm sido tão conscientes da sua função histórica, em sentido amplo” (CANDIDO, 1957, p. 19) e, ainda, foram poucas as vezes em que essa característica apareceu tão presente na literatura brasileira quanto no romance produzido na década de 1930. Para alguns historiadores da literatura, o romance de 30 deixou um “vinco profundo” na produção ficcional que o sucedeu (BUENO, 2006, p. 16).

A produção desse período é vasta e variada, porém, como delimitação para esta pesquisa, focalizaremos apenas dois autores bastante emblemáticos, mais especificamente suas obras mais representativas, que apareceram para as letras nacionais durante a década de 1930: Jorge Amado e Graciliano Ramos. Jorge Amado talvez tenha sido o mais engajado dos autores brasileiros, pelo menos até então. Foi militante comunista, filiado ao Partido Comunista Brasileiro e até eleito deputado federal com atuação bastante contundente. Essa maneira de ver o mundo transparece em suas obras, sobretudo, naquelas escritas durante a década de 1930. *Capitães de areia* (1937) é uma de suas principais obras e traz – entre outras questões – a vida de meninos de rua e a transformação de um deles, Pedro Bala, em líder popular aclamado pelo povo:

No ano em que todas as bocas foram impedidas de falar, no ano que foi todo ele uma noite de terror, estes jornais [de classe] (únicas bocas que ainda falavam) clamavam pela liberdade de Pedro Bala, líder de sua classe, que se encontrava preso numa colônia.

E, no dia em que ele fugiu, em inúmeros lares, na hora pobre do jantar, rostos se iluminaram ao saber da notícia. (AMADO, 1980, p. 231).

A transformação por qual passava a literatura brasileira, com as problematizações trazidas pelos autores da prosa social de 1930, incluía a abertura de espaço para novos personagens. No caso de Pedro Bala, Jorge Amado abre um espaço na sua produção literária para que ouçamos a voz do menino de rua que se transformará, pouco a pouco, em um líder popular. Em *Capitães de areia*, a voz subalterna de parte considerável da população se fará ouvir pelas linhas do escritor baiano, confirmando, dessa forma, o papel que o intelectual deve cumprir, como preconiza Spivak na obra *Pode o subalterno falar?* (2010).

Já em Graciliano Ramos, temos a junção das duas principais tendências do romance de 1930: romance psicológico e romance social (BUENO, 2006, p. 228). Desde seu livro de estreia, *Caetés* (1933), o autor alagoano demonstra seu interesse em discutir a condição social

daqueles seus personagens em toda a complexidade dos conflitos reais no Brasil. Por sua ficção, passam latifundiários (Paulo Honório, de *São Bernardo* (1934)), homens da classe média (Luís da Silva, de *Angústia* (1936)), pequeno-burgueses de cidades interioranas (João Valério, de *Caetés*) e, ainda, retirantes não letrados dos sertões brasileiros (Fabiano e sinhá Vitória, de *Vidas secas* (1938)), fazendo, dessa forma, um caleidoscópio de figuras profundamente brasileiras em sua multiplicidade.

Próximo ao Partido Comunista, assim como Jorge Amado, Graciliano Ramos produziu, portanto, narrativa de resistência, ao trazer, para o centro de sua produção literária, personagens marcadamente marginais na sociedade ou, ainda, ao expor a rudeza dos donos do poder. Além disso, faz um retrato árido do sertão brasileiro em *Vidas secas*, apresentando-nos a vida dos retirantes que não suportam mais viver com sede e precisam sair de seu lugar natal:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. (RAMOS, 1998, p. 7).

O poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, por sua vez, também manteve relação próxima com o PCB. Tendo estreado em 1930, Drummond produziu durante toda a vida, atravessando quase completamente o século XX e sendo um dos poetas brasileiros mais influentes do referido século. De sua vasta obra, o que mais nos interessa para esta pesquisa são os poemas encontrados no livro *A rosa do povo* (1945), o qual reflete mais profundamente sobre questões sociais, pois “se trata, sem dúvida, de uma poesia que é ao mesmo tempo um *reflexo* do mundo sociocultural e uma *reflexão* crítica sobre esse mesmo mundo” (MERQUIOR, 2011, p. 21, grifos do autor). Em *A rosa do povo*, estão presentes os poemas politicamente mais engajados de Drummond, além de poemas produzidos sob o impacto da Segunda Guerra Mundial. A melancolia, o pessimismo e o tom filosófico de sua obra ainda estão lá, como neste trecho de “A flor e a náusea”:

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjoo?
Posso, sem armas, revoltar-me?
[...]
Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.
(ANDRADE, 2012, p.13).

Assim, podemos afirmar que a geração entendida como do segundo momento do modernismo brasileiro deu passos mais largos no sentido de questionar o sistema social e político no Brasil. Nesse aspecto, os escritores que surgiram na década de 1930, embora tenham continuado sua produção até meados do século XX, ampliaram as discussões da realidade brasileira, trazendo, inclusive, novas questões nas quais a literatura nacional ainda não tinha tocado, tais como: a Região Nordeste vista a partir de suas idiossincrasias, a população urbana de rua, a organização política dos trabalhadores, entre outros. Foram esses mesmos autores que enfrentaram a ditadura do Estado Novo⁶ de Getúlio Vargas, sendo alguns até presos e perseguidos.

Mais adiante, ao final da década de 1950, o Brasil passava por uma euforia advinda dos anos JK e seu plano de metas. Nesse ínterim, no campo da música, a Bossa Nova ultrapassava as fronteiras nacionais, levando a canção brasileira para vários lugares do mundo. Já no cinema, a estética denominada “Cinema Novo” dava seus primeiros passos com o filme *Rio, 40 graus* (1955), do diretor Nelson Pereira dos Santos (SANTOS, 2009). No teatro, dois nomes surgiam com bastante sucesso no período, Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri. Suassuna chama a atenção do público com seu teatro de caráter popular, trazendo um humor tipicamente nordestino, a partir de histórias da literatura de cordel em seu *Auto da Compadecida* (1955). Na peça, Suassuna cria um Jesus Cristo e uma Maria com fortes características humanas, fazendo, inclusive, que a Compadecida interceda diretamente a seu filho para que este salve a vida de João Grilo: “João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o purgatório”. (SUASSUNA, 2013, p. 176)

Com uma dramaturgia de caráter didático-político (FURTADO, 1982) podemos citar o autor ítalo-brasileiro Gianfrancesco Guarnieri, dramaturgo comprometido com as lutas proletárias, que traria a greve, instrumento de luta operária, para o centro de sua obra, *Eles não usam black-tie* (1958). Dessa forma, Guarnieri discute a crise do teatro épico, mudando a história da dramaturgia brasileira, “pois pela primeira vez a classe trabalhadora aparece como protagonista de um drama” (COSTA, 1993, p. 147). Além disso, o dramaturgo localiza sua obra em uma favela, contudo sem os estereótipos típicos da representação desse espaço. Em vez da mulata sexualizada e do malandro comumente ambientados nesse lugar periférico (REIS, 2011), Guarnieri ficciona o operário, sua esposa, seus filhos e, ainda, o modo como a luta grevista do protagonista interfere em seu ambiente familiar:

⁶ O regime autoritário implantado no Brasil, entre 1937 e 1945, tendo como líder o político gaúcho Getúlio Vargas.

TIÃO – De farra, hein pai?

OTÁVIO – Farra?... Farra vão vê eles lá na fábrica. Sai o aumento nem que seja a tiro!... Querendo podem aproveitá o guarda-chuva, tá furado mas serve... Eu acho graça desses caras, contrariam a lei numa porção de coisas. Na hora de pagá o aumento querem se apoiá na lei. Vai se preparando, Tião. Num dou duas semanas e vai estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não. (*Vai até o móvel e pega uma garrafa de pinga.*) Pra combatê a friagem... Se não pagá, greve... Assim é que é...

TIÃO - O senhor parece que tem gosto em prepará greve, pai.

OTÁVIO – E tenho, tenho mesmo! Tu pensa o quê? Não tem outro jeito, não! É preciso mostrá pra eles que nós tamo organizado. Ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão. Com comissão eles não diminui o lucro deles nem de um tostão! Operário que se dane. Barriga cheia deles é o que importa... (GUARNIERI, 2017, p. 13).

Como podemos observar, Guarnieri, já nos anos 1950, traz para o cerne de sua literatura o trabalhador urbano às voltas com os problemas enfrentados na luta de classes cotidiana ao enfrentar seu patrão, utilizando-se do instrumento da greve. Além desse componente estritamente político, a obra aborda questões profundamente humanas, quais sejam a da solidariedade entre as pessoas, o medo diante de situações-limite (que tem como exemplo na obra o personagem Tião) e, ainda, a importância das relações familiares como base de sustentação em um mundo extremamente instável. Em 1981, a peça seria traduzida para o cinema por Leo Hirszman, tendo grande sucesso em festivais internacionais e trazendo como protagonista o próprio Gianfrancesco Guarnieri.

No ano inaugural da década seguinte, Carolina Maria de Jesus entraria de maneira surpreendente na história da literatura brasileira com a publicação de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960). Obra inescapável da literatura nacional, fruto da compilação dos diários da escritora, *Quarto de despejo* trouxe para o cerne da discussão estética brasileira uma autora negra e favelada, que reflete seu cotidiano na periferia de uma grande cidade e alcança sucesso inesperado no Brasil e no exterior: “Até aquele momento [...], pouco ou nada existia que revelasse a intimidade dos marginalizados. Tudo o que existia era ficção, escrita sobre os desprovidos e nunca por eles”. (MEIHY, 1998, P. 87).

Na sua prosa singular, Carolina Maria de Jesus deixa transparecer, além das descrições de sua dura realidade, uma consciência bastante apurada de sua condição social e de seu lugar no mundo, ao metaforizar a favela como um quarto de despejos do restante da cidade, podendo, assim, seus moradores serem vilipendiados:

Abri a janela e vi as mulheres que passam rápidas com seus agasalhos descorados e gastos pelo tempo. Daqui a uns tempos estes palitol que elas ganharam de outras e que de há muito devia estar num museu, vão ser substituídos por outros. É os políticos que há de nos dar. Devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo. (JESUS, 2007, p. 33).

Seguindo ainda nos anos 1960, o Brasil, com uma tradição longa de experiências autoritárias, enfrentou outro golpe em 1964, com um recrudescimento do regime em 1968. É neste período que muitos artistas brasileiros da música, do teatro e da literatura foram perseguidos e alguns exilados. Entre eles podemos citar Ferreira Gullar, que teve que sair do país durante a ditadura militar de 1964. Traduzindo seus infortúnios, durante o exílio na Argentina, o poeta produz seu poema mais conhecido, *Poema sujo* (1976):

E também rastejais comigo
 pelos túneis das noites clandestinas
 sob o céu constelado do país
 entre fulgor e lepra
 debaixo de lençóis de lama e de terror
 vos esgueirais comigo, mesas velhas,
 armários obsoletos gavetas perfumadas de passado, dobrais comigo as esquinas do
 susto
 e esperais esperais
 que o dia venha
 (GULLAR, 1980, p. 13).

Nesse longo poema de resistência, Gullar tece um caleidoscópio de referências que traduzem os tempos dilacerados pelos quais passava o Brasil da ditadura militar inaugurada em 1964. Como um salto vertiginoso no abismo pelo qual passava a democracia brasileira naquele período, o poema traça um percurso de crítica social que atinge não só o regime militar vigente, mas também a sociedade brasileira como um todo. Nesse ínterim, Gullar traz consigo a experiência que teve nos anos em que militou nos Centros Populares de Cultura – CPC⁷, em que produzia literatura de cordel para ser utilizada na educação popular dos trabalhadores de diversas cidades brasileiras nos anos de 1960.

Ainda durante o período da ditadura militar no Brasil, veio a lume a obra *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, na qual a escritora conta a história de três mulheres que se conhecem por acaso em um pensionato feminino. Na obra, escrita nos anos em que a repressão violenta da ditadura militar se fazia mais cruel, a autora deixa transparecer, na sua escrita, toda a desfaçatez dos militares que governavam o país naquele momento, narrando até mesmo cenas de tortura de pessoas inocentes, como podemos observar neste trecho:

Sabem que você foi preso e torturado, menino corajoso esse Miguel, é preciso ter coragem, bravo, bravo. Sabem que a Silvinha da Flauta foi estuprada com uma espiga de milho, o tira soube do episódio do romance do Faulkner, alguém contou e ele achou genial, “Milho cru ou cozido?”, perguntou o outro e ele deu pormenores: “Milho esturricado, aqueles grãos espinhudos!”. Os intelectuais estão comovidos demais pra

7 O Centro Popular de Cultura (CPC) foi constituído em 1962 no Rio de Janeiro, então estado da Guanabara, por um grupo de intelectuais de esquerda em associação com a União Nacional dos Estudantes (UNE), com o objetivo de criar e divulgar uma “arte popular revolucionária”. O núcleo formador do CPC foi formado por Oduvaldo Viana Filho, pelo cineasta Leon Hirszman e pelo sociólogo Carlos Estevam Martins. Os fundamentos e os objetivos da entidade foram definidos num anteprojeto de manifesto, datado de março de 1962, e reafirmado num manifesto definitivo divulgado em agosto do mesmo ano. (CPDOC – FGV).

falar, só ficam sacudindo a cabeça e bebendo. A sorte é que o uísque não é nacional. Um ou outro mais fanático se irrita com o tom dos encontros, afinal, ele não reuniu só pro queijo e vinho quando as notícias são as piores possíveis: Eurico continua sumido, foi preso assim que desembarcou e até agora ninguém sabe dele. Desapareceu como personagem de ficção científica, quando o homem metálico emite o raio e o tipo se dissolve com revólver e tudo e fica no lugar uma manchinha de gordura. O Japona deixou uma maleta na casa do irmão, avisou que ia buscar no dia seguinte. Faz um ano isso, a maleta ainda está lá. (TELLES, 1998, p. 23).

Não podemos deixar de notar que, além da ficcionalização da tortura e dos desaparecidos políticos, denunciando a ditadura coetânea à obra, a autora soube transformar em literatura toda aquela dor, pois, como diz Agamben (2009): “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (p. 64). Lygia Fagundes Telles ousou, naquela difícil década da história brasileira, fazer uma narrativa de resistência que não se dobrou ao regime de exceção.

Durante o período supracitado, se, por um lado, houve muita repressão por parte dos governos militares, por outro, houve também muita resistência. Podemos encontrar os diversos modos de resistência não apenas no campo político do debate público ou, ainda, na solução extremada da luta armada, mas também no campo da arte de maneira geral. Para isso, podemos mencionar os Festivais de Música, nos quais compositores não alinhados ao regime mostravam sua música de protesto. Ainda no campo da música popular, outro importante momento foi o movimento Tropicalista⁸, que também se insurgia contra a ditadura. Por fim, na literatura, podemos mencionar, como narrativas de resistência ao regime, o romance *Quarup* (1967), de Antônio Callado, *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão, o já referido acima *Poema sujo* (1976), de Ferreira Gullar, *O que é isso, companheiro* (1979), de Fernando Gabeira, entre tantas outras obras produzidas à época.

Ainda nos anos de 1970, surgiu no Brasil uma geração de poetas que ficou conhecida como “geração mimeógrafo ou geração marginal” (BRITTO, 2007, p. 45), a qual aglutinou diversos poetas de variados estilos, mas com algumas características em comum. Como exemplo disso, podemos mencionar a íntima associação com os movimentos de

⁸ “Geralmente, seus eventos fundadores são localizados em 1967, embora o Tropicalismo, como movimento assim nomeado, tenha surgido no começo de 1968: na música - sua maior vitrine - através das inovadoras propostas de Caetano e Gil, no III Festival de Música Popular da TV Record de 1967. No teatro, com as experiências seminais do Grupo Oficina, ou seja, as montagens d' *O Rei da Vela* e de *Roda Viva*. No cinema, acompanhando a radicalização das teses do Cinema Novo, em torno do lançamento de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Não poderíamos deixar de citar as experiências das artes plásticas, sobretudo as elaboradas por Hélio Oiticica, área menos reconhecida pelo grande público, apesar de ter sido o campo onde a palavra Tropicália ganhou significado inicial, adquirindo as feições gerais que mais tarde a consagrariam. Este roteiro histórico nos mostra um movimento surgido da radicalização das questões colocadas pelas artes nos anos 60, na sua interface com a vanguarda mundial e com a indústria cultural brasileira. Questões essas que confluem num ponto: a crise terminal do "nacional-popular" como eixo da cultura e da política. Neste sentido, apesar do seu hiper-criticismo, a Tropicália será a face positiva, prospectiva e culturalmente inovadora, do processo histórico marcado pelos 'impasses' catalisados pelo golpe militar de 1964". (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998, p. 53).

contracultura próprios das décadas de 1960 e 1970 no mundo e, também, os questionamentos aos parâmetros construtivistas dos poetas da geração anterior. Além disso, os escritores marginais produziam poemas de rápida aceitação, com “uma consciência existencial lúdica e descompromissada” (DANTAS; SIMON, 1985, p. 48), marcando sua diferença do rigor formal encontrado na poesia concreta. Entre os poetas mais destacados dessa geração, podemos citar Chacal, Waly Salomão, Torquato Neto, Ana Cristina César, Cacaso e, ainda, Paulo Leminski, que, “com tamanha produção e participação na vida pública, intelectual e artística de sua época, [...] tem gerado ano após ano diversos estudos acadêmicos, polêmicas entre críticos e até mesmo, mais recentemente, fenômenos no mercado editorial”. (RODAS, 2018, p. 321). De sua extensa obra, selecionamos o poema “en la lucha de clases...”, a fim de exemplificar sua faceta mais política:

en la lucha de clases
todas las armas son buenas
pedras
noches
poemas
(LEMINSKI, 2013, p. 30).

Nesse poema, podemos perceber várias das características mencionadas acima, sobretudo, o engajamento político e a crença na possibilidade de a literatura ser instrumento de transformação social. Leminski incorpora uma das categorias de análise marxista, a luta de classes, para informar que os “poemas” são uma das armas necessárias num processo revolucionário. Assim, deixa claro que, pelo menos em sua obra poética, a poesia marginal não estava alheia às lutas políticas de seu tempo. Faz isso, no entanto, com uma leveza própria da sua geração, que remonta ao modernismo de Oswald de Andrade.

Seguindo para as duas últimas décadas do século XX, apesar de uma diversidade cada vez maior, a literatura brasileira continua com suas preocupações sociais, por exemplo, na crítica sociológica de *O mulo* (1981), de Darcy Ribeiro, ou na violência urbana tematizada nas obras de Rubem Fonseca, e, também, a ficcionalização do período ditatorial brasileiro e suas consequências nas vidas individuais das pessoas, como é exemplo o romance autobiográfico *Feliz ano velho* (1982), de Marcelo Rubens Paiva, além de uma multiplicidade de obras caras à tradição de inquietações sociais da literatura nacional.

Outra obra desse período que interessa para nossa pesquisa é *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, que foi adaptada, em 2002, para o cinema em filme homônimo, que foi dirigido por Fernando Meirelles e que teve grande repercussão internacional, chegando a receber quatro indicações ao Oscar. A obra de Paulo Lins marca, de forma mais acentuada, a presença da favela na ficção literária brasileira a partir dos anos 1990, junto com *Capão Pecado*

(2000), de Ferréz, e, no mesmo ano de *Cidade de Deus*, temos também o importante álbum *Sobrevivendo no Inferno*, dos Racionais MC's. Há muito em comum entre essas obras, que têm, em seu bojo, principalmente, a violência urbana vivenciada pelos moradores das favelas nos grandes conglomerados urbanos brasileiros. Além disso, compartilham de uma linguagem próxima ao naturalismo, são narrativas ligadas ao espaço de uma favela e, além do mais, foram escritas por pessoas que moraram nesses lugares. Outro fator que chama atenção para tais obras é o fato de os autores operarem uma mudança entre objeto e sujeito. Se, antes, as favelas e seus moradores eram vistos de longe pela literatura, agora passam a ser tratados de dentro para fora, deixando de ser apenas objeto de estudo ou personagens da ficção para serem os próprios moradores sujeitos de suas histórias. Esse dado faz com que a experiência estética seja encarada de forma diferenciada e os autores passem a ser “personagem, ator, agente que se situa naquele mesmo espaço físico, arquitetônico e simbólico de exclusão de que fala” (RESENDE, 2002, p. 158). Assim, a crueza da violência vivenciada pelos próprios autores é transmitida para as páginas do romance:

[...] Borboletão interrompeu, enfatizou o que seu parceiro disse. Miúdo, sem lhe dar ouvidos, dissimuladamente levou a mão à testa, olhou para um dos parceiros e fez o sinal da cruz. Tigrinho, que o observava atentamente, retirou a pistola da cintura, deu um tiro no abdômen de Miúdo e saiu correndo junto com Borboletão. Ao estampido desse primeiro tiro, houve um alvoroço, e os teleguiados, que estavam entocados, debandaram desorientados. Miúdo e seus parceiros se aproveitaram da confusão e desceram a ladeira atirando para todos os lados. Na fuga, Miúdo atingiu em cheio o crânio de um teleguiado.

Os quatro atravessaram a praça dos Apês, enfiaram-se no primeiro prédio, entraram num apartamento onde uma família comemorava a passagem do ano. Os bandidos mandaram que fechassem a porta, Miúdo sentou-se no sofá, revirou os olhos, estrebuchou e morreu quando começava a queima de fogos para a entrada de mais um Ano-Novo. (LINS, 2012, p. 190).

Ainda durante os anos 1990, surgiu um grupo de escritores que ficou conhecido como Geração 90, termo cunhado por Nelson de Oliveira, em seus livros *Geração 90: manuscritos de computador* (2001) e *Geração 90: os transgressores* (2003). Nessas obras, Oliveira compila vários contistas brasileiros que estrearam na última década do século XXI e que se distanciavam um pouco da produção literária das duas décadas precedentes. Os subtítulos dos textos já apontam para essas diferenciações ao sugerir que os escritores ali compilados não utilizavam mais caneta e papel ou, ainda, máquina de escrever para produzirem seus trabalhos, mas o computador, além de apontar a marca transgressora de alguns deles no segundo volume. Sobre isso, Laranjeira (2010) diz o seguinte:

[...] apesar da homenagem prestada às vanguardas e da sua afinidade confessa com a ficção experimental, a Geração 90 é caracterizada por Oliveira como sendo responsável por reunir escritores plurais. Assim, escapa da oposição binária redutora entre vanguarda e retaguarda; inovadores e conservadores [...] transgredir não é simplesmente se opor à tradição, confrontar o novo e o antigo; aqui, os polos positivo

e negativo parecem se confundir e as fronteiras já não são tão nítidas. (LARANJEIRA, 2010, p. 32).

A pluralidade, portanto, é uma das características dos escritores dessa geração que junta figuras tão díspares como: André Sant’Anna, Cíntia Moscovich, Fernando Bonassi, Ivana Arruda Leite, João Anzanello Carrascoza, Joca Reiners Terron, Luci Collin, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Pedro Salgueiro, Ronaldo Bressane, entre outros. O fio que ligava tais autores, segundo o próprio Nelson de Oliveira, era o geracional, ou seja, a estreia desses escritores na década de 1990. No entanto, o que justifica nossa passagem por essa geração de autores é a presença do autor tema desta pesquisa, Luiz Ruffato, no qual nos deteremos mais demoradamente na próxima seção.

2.1.1 *Apoética de Ruffato e o lugar de fala na Literatura Brasileira*

Luiz Ruffato, apesar de seu ineditismo ao tratar especificamente da classe trabalhadora brasileira dos anos 1950 até os anos iniciais do século XXI, faz parte de uma já longeva tradição na literatura produzida no Brasil desde as primeiras manifestações literárias em solo nacional, como visto na discussão anterior. Sua novidade, no entanto, aponta para aspectos de sua biografia que vão estabelecer os temas de sua poética, como o próprio autor afirma no texto “Até aqui, tudo bem! (como e por que sou romancista – versão século 21)” (2008), em que engendra um diálogo e demarca diferenças com o já clássico texto de Alencar “Como e por que sou romancista” (1893):

Quanto a mim... Bem, quanto a mim, posso dizer a meu favor que tudo se encaminhava segundo os preceitos de meus pais: estudante mediano, cavalgava-me, até que, num início de ano letivo, refugiando minha timidez numa biblioteca, passeava meus olhos displicentes pela lombada dos livros, quando a bibliotecária, confundindo distração com interesse, pescou-me, felicíssima, depositando em minhas mãos um livro, que por polidez não recusei. Carreguei-o para casa, abri-o em dois ou três dias de profunda excitação, li-o, deitado numa poltrona de napa amarela, as janelas escancaradas para a imóvel tarde de verão. Nunca me deixarei de lembrar daquela semana, daquele verão, daquela poltrona, daquele livro, do barulho líquido que vinha do puxado de telhas de amianto onde minha mãe, esfregando mudas de roupa no tanque, calada intuía o veneno que exalava das aparentemente inocentes páginas impressas, que, consumindo-me em febres, me conduziam a abismos de onde ninguém volta incólume. Eu tinha 12 anos e pela primeira vez me dava conta de que o mundo era maior que o meu bairro, maior que minha cidade, maior talvez que as montanhas que azulavam lá longe. E isso descobri pelas palavras de um escritor ucraniano, então soviético, Anatoly Kuznetzov, e seu romance-documentário, *Bábi Iar*, que narra o genocídio de milhares de judeus num campo de extermínio nas proximidades de Kiev. [...] e devorei a esmo romances brasileiros e estrangeiros, afundando-me, cada vez mais, na areia movediça da inquietação. (RUFFATO, 2008a, p. 319-320).

Por meio desse relato, percebemos o posicionamento de Ruffato já na gênese do seu interesse pela literatura, uma vez que, diferentemente de Alencar, seu contato com a arte

literária se dá com um romance que narra um genocídio, e não com histórias românticas para agradar matronas do século XIX, além disso, o que embala suas leituras, nesse primeiro momento, é o som da sua mãe trabalhando com a lavagem de roupas. Ao passar por essas e outras experiências de leituras, é que o escritor afirma se afundar nas areias movediças da inquietação (GUIMARÃES; WALTY, 2017). E, talvez, seja a partir desse gérmen que podemos analisar a obra de Ruffato, pois lá estão alguns dos aspectos mais presentes na sua poética: o trabalhador em sua atividade cotidiana, o espanto com o mundo em toda sua crueza e o posicionamento determinado do narrador diante da narrativa. É a história dos subalternos que Ruffato quer contar; não apenas a história dos marginalizados de maneira geral, como já vimos em outros momentos de nossa literatura, mas sim “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. (SPIVAK, 2005, p. 12).

Dessa forma, cabe definir o que entendemos por subalternidade, de acordo com os estudos de Spivak. Para a autora, a intenção da crítica deve ser discutir e alterar a percepção do mundo contemporâneo. Com uma crítica com base marxista, a autora aborda o lugar do feminismo no contemporâneo, além de explorar os estudos pós-coloniais sob um viés desconstrucionista. Assim, Spivak constrói seu entendimento sobre subalternidade desde Gramsci, que entendia os subalternos como a classe que não tem acesso aos espaços de poder na sociedade. No entanto, a autora complexifica um pouco mais o entendimento do sujeito subalterno ao questionar se este pode, de fato, falar, pois, para ela, o que definiria tal sujeito não seria uma categorização monolítica e indiferenciada, mas que este seria um sujeito heterogêneo:

Consideremos agora as margens (pode-se meramente dizer o centro silencioso e silenciado) do circuito marcado por essa violência epistêmica, homens e mulheres entre os camponeses iletrados, os tribais, os estratos mais baixos do subproletariado urbano. De acordo com Foucault e Deleuze (falando a partir do Primeiro Mundo, sob a padronização e regulamentação do capital socializado, embora não pareçam reconhecer isso), os oprimidos, se tiverem a oportunidade (o problema da representação não pode ser ignorado aqui), e por meio da solidariedade através de uma política de alianças (uma temática marxista em funcionamento neste caso), *podem falar e conhecer suas condições*. Devemos agora confrontar a seguinte questão: no outro lado da divisão internacional do trabalho do capital socializado, dentro e fora do circuito da violência epistêmica da lei e educação imperialistas, complementando um texto econômico anterior, *pode o subalterno falar?* (SPIVAK, 2010, p. 54).

Como podemos observar, Spivak critica, de maneira bastante contundente, o papel do intelectual que intenta falar em nome do sujeito subalterno, uma vez que qualquer ato de resistência não protagonizado por esse sujeito esbarra na mesma lógica de poder instituído pelo discurso hegemônico. Assim, a autora constrói um lugar de incômodo aos intelectuais pós-

coloniais que tentam “dar voz” ou construir resistência a partir dessa delegação passiva de voz aos subalternos, visto que essa atuação dos intelectuais, na verdade, reproduz as estruturas de poder e opressão, mantendo, dessa forma, o subalterno silenciado. O subalterno, portanto, não pode ser visto apenas como objeto do conhecimento, mero campo de estudo para os intelectuais construírem suas teorias, entendido como o “outro”, mas, na verdade, o esforço deveria ser no sentido de criar espaços onde os sujeitos subalternos possam falar e, mais ainda, ser ouvidos.

Spivak faz, portanto, uma diferenciação entre os dois sentidos da palavra “representação”. Por um lado, tem o significado de substituição do lugar do outro, em termos mais políticos, e, por outro lado, tem o sentido de encenação ou performance:

Dois sentidos do termo “representação” são agrupados: a representação como “falar por”, como ocorre na política, e representação como “re-presentação”, como aparece na arte ou na filosofia. Como a teoria é também apenas uma ação, o teórico não representa (fala por) o grupo oprimido. (SPIVAK, 2010, p. 31).

Para a autora, há uma relação estreita entre essas duas significações, uma vez que nas duas há a presença do ato de fala que, por sua vez, requer uma interação dialógica e um estabelecimento de diálogo entre um falante e um ouvinte pelo menos. No entanto, para o sujeito subalterno, é-lhe negado esse espaço dialógico, pois, estando subtraído de qualquer protagonismo, faz-se impossível, para ele, falar.

Assim, para o subalterno, o ato de autorrepresentar-se não se efetiva, já que, mesmo que ele encontre espaço de fala, não é ouvido. É necessário dizer que, quando a autora conclui que o subalterno não pode falar, ela não lhe está negando a possibilidade disso, nem afirmando que isso seja impossível, muito menos, dizendo que os marginalizados/oprimidos devam sempre recorrer ao discurso hegemônico para garantir-lhes a fala. Com efeito, o fato para o qual Spivak (2010) chama a atenção é de que essa fala do subalterno é sempre intermediada por algum intelectual que fala em nome dele, impossibilitando-lhe, portanto, o protagonismo de sua voz. Para a autora, essa atuação do intelectual pode ser ilusória e cúmplice, quando tenta representar o outro. Spivak afirma, ainda, que o papel do intelectual pós-colonial deve ser o de criar espaços de fala para os subalternos e espaços em que não só a fala seja emitida, mas que haja garantias de que seja ouvida. Dessa forma, o intelectual não fala pelo subalterno, mas pode, com as possibilidades de que dispõe, lutar contra a subalternidade, criando os espaços de fala (e escuta) para os sujeitos subalternos. Almeida (2010), ao apresentar o texto de Spivak, discute o fenômeno de agenciamento e suas consequências. Para a autora, é este o aspecto que mais a incomoda nos estudos da subalternidade, o agenciamento, uma vez que isto seria validado institucionalmente, impedindo, assim, a articulação de um discurso de resistência contra-hegemônico.

E é nesse lugar que podemos localizar Luiz Ruffato na Literatura Brasileira, já que o autor entende a não representação dos trabalhadores urbanos nos livros aos quais teve acesso. Sendo o próprio escritor filho de trabalhadores e tendo ele mesmo enfrentado essa condição em sua vida, busca, portanto, sanar tal problema trazendo para o cerne de sua poética esse grupo social. Faz, assim, da sua literatura espelho da vida que viveu até se tornar escritor em tempo integral e a utiliza como instrumento de ação política.

A importância de Luiz Ruffato, junto a tantos outros autores contemporâneos brasileiros, tais como: Maria Valéria Rezende, Natalia Borges Polesso, Marcelo D'Saete, Daniel Munduruku, entre outros, é reivindicar seu lugar de fala, em razão de terem sempre sido alijados da literatura oficial produzida nos espaços hegemônicos da “casa grande”. Entendemos, portanto, esse lugar como um território contestado, conforme afirma Dalcastagnè (2012):

Desde os tempos em que era entendida como instrumento de afirmação da identidade nacional até agora, quando diferentes grupos sociais procuram se apropriar de seus recursos, a literatura brasileira é um território contestado. Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele. Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala. Daí os ruídos e o desconforto causados pela presença de novas vozes, vozes “não autorizadas”; pela abertura de novas abordagens e enquadramentos para pensar a literatura; ou, ainda, pelo debate da especificidade do literário, em relação a outros modos de discurso, e das questões éticas suscitadas por esta especificidade. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 5).

Nesse sentido, Ruffato estaria nessa luta imbricada contra o *status quo* quando afirma fazer literatura com compromisso. Ele não é apenas um intelectual que escreve a respeito da classe trabalhadora urbana brasileira da segunda metade do século XX; é, também, originário dessa classe social, uma vez que foi sofrendo as agruras, desejos e frustrações de seu grupo social que se forjou o escritor sedento de ler a si e seus pares nas páginas dos livros de ficção. A essa atitude política do autor, podemos associar a discussão feita por Althusser (1971) ao tratar da ideia de instinto e posição de classe quando afirma:

Uma *posição de classe* proletária é mais do que um mero “instinto de classe” proletário. É a consciência e a prática que se ajustam à realidade *objetiva* da luta de classes proletária. O instinto de classe é subjetivo e espontâneo. A posição de classe é objetiva e racional. Para chegar a posições de classes proletárias, o instinto de classe dos proletários precisa apenas ser *educado*; o instinto de classe da pequena burguesia e, portanto, dos intelectuais, pelo contrário, deve ser *revolucionado*. (ALTHUSSER, 1971, p. 13, grifos do autor, tradução nossa)⁹.

⁹ A proletarian *class position* is more than a mere proletarian ‘class instinct’. It is the consciousness and practice which conform with the *objective* reality of the proletarian class struggle. Class instinct is subjective and spontaneous. Class position is objective and rational. To arrive at proletarian class positions, the class instinct of proletarians only needs to be *educated*; the class instinct of the petty bourgeoisie, and hence of intellectuals, has, on the contrary, to be *revolutionized*.

Entendemos, portanto, que não basta apenas pertencer à classe trabalhadora, mas ser consciente disso, além de perceber a importância do esforço pelo qual precisa passar o intelectual se quiser alcançar esse “instinto de classe”. Assim, o que Ruffato opera na sua literatura é uma mudança de nível ao trazer à baila o trabalhador urbano brasileiro, que não tinha sido até então representado na literatura brasileira, ou o tinha em alguns tímidos exemplos que expusemos anteriormente, como no caso de *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri. Um outro aspecto importante, nesse processo de reconhecimento e visibilidade dos grupos sociais, como afirma Foucault (1980), é:

tornar visível o invisível também pode significar uma mudança de nível, dirigindo-se a uma camada de material que até então não possuía pertinência para a história e que não fora reconhecida como possuindo qualquer valor moral, estético, político ou histórico¹⁰. (FOUCAULT, 1980, p. 50-51, tradução nossa).

É na tentativa de conquistar esse valor, do qual fala Foucault, que Ruffato insiste em contar a história do proletariado urbano brasileiro da segunda metade da década de 1950 até os primeiros anos do século XXI. O escritor, portanto, filia-se a uma tradição de pensadores e artistas pós-coloniais que questionam os pressupostos epistemológicos de raízes europeias, tornando-se, assim, testemunha e artífice de uma nova configuração de pensamento e de arte feitos por aqueles que presenciaram ou foram vítimas das opressões sociais no sul global, como afirma Bhabha (1998):

Na figura da testemunha de uma modernidade pós-colonial temos uma outra sabedoria: ela vem daqueles que presenciaram o pesadelo do racismo e da opressão na luz banal do dia a dia. Eles representam uma ideia de ação e agência mais complexa do que o niilismo do desespero ou a utopia do progresso. Eles falam da realidade da sobrevivência e da negociação que constitui o momento de resistência, sua tristeza e sua salvação, mas que é raramente mencionada nos heroísmos ou nos horrores da história. Ela diz isso claramente: *Que se há de fazer em um mundo onde mesmo quando você é uma solução você é um problema*. Isto não é derrotismo. É uma encenação dos limites da “ideia” de progresso, o deslocamento marginal da ética da modernidade. (BHABHA, 1998, p. 351, grifo do autor).

A obra em que Ruffato materializa essa epopeia proletária, como uma forma de resistência contra-hegemônica, é *Inferno provisório* (2005-2011), uma pentalogia iniciada com a publicação de *Mamma, son tanto felice* (2005) e finalizada com a publicação de *Domingos sem Deus* (2011). Posteriormente, em 2016, o autor reorganizou-a, lançando-a em um volume único. Sobre essa empreitada, diz-nos Ruffato (2006):

Depois da experiência do romance-mosaico *Eles eram muitos cavalos*, que tem como personagem principal a cidade de São Paulo, comecei a elaborar o *Inferno provisório*,

¹⁰ to make visible the unseen can also mean a change of level, addressing oneself to a layer of material which had hitherto had no pertinence for history and which had not been recognised as having any moral, aesthetic, political or historical value.

que recupera e amplia a proposta formal anterior, desta vez perseguindo uma reflexão sobre a formação e evolução do proletariado brasileiro a partir da década de 50, quando tem início a profunda mudança do nosso perfil socioeconômico. Em 50 anos, passamos de uma sociedade agrária para uma sociedade pós-industrial – história que bem poderia ser sintetizada nos versos do compositor Caetano Veloso: “aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”. Projetado idealmente para cinco volumes, *Inferno provisório* tenta subsidiar a seguinte inquietação: como chegamos onde estamos? (RUFFATO, 2006, p. 159).

Quando o autor escreve o texto acima, *Inferno provisório* era, ainda, um projeto não concretizado, pois só haviam sido publicados as duas primeiras obras do plano inicial. Faremos, então, um breve panorama sobre *Inferno provisório* a fim de demonstrar o caráter abrangente da obra, uma vez que o autor propõe dissecar a classe trabalhadora urbana brasileira desde o século passado até o início do século XXI.

Para o plano geral de construção, Ruffato não pensou apenas em inovar na temática ao compor o *Inferno provisório*, mas também considerou que uma forma contra-hegemônica de escritura se fazia fundamental para emoldurar aqueles novos sujeitos que surgem nas páginas de seu romance. Segundo o autor:

Parti, desde o começo, de uma questão formal importantíssima que é a seguinte: escrever um romance não-burguês. Escolhi, como ferramenta um recurso atual, da internet, que é a hipertextualidade. Parti então para uma experiência de construção e reconstrução de histórias, como se o leitor tivesse em cada nome de personagem a possibilidade de clicar e abrir a história daquela personagem. Esse é o meu processo de construção do romance. (RUFFATO, 2006).

Assim, o autor constrói sua obra, com o entendimento de que uma literatura que se quer insubmissa requer soluções formais ousadas que não se enquadrem facilmente ao modelo burguês de romance que se consolidou sobretudo no século XIX. Para que isso ocorra, Ruffato produz sua obra “considerando recorrências na posição dos narradores, na caracterização das personagens, na construção dos ambientes e na escrita que conjuga fragmentação e exploração da camada gráfica”. (CORPAS, 2010, p. 15). Em um exemplo demonstrativo disso, no capítulo “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, ao contar a tentativa de um pai de salvar seu filho do afogamento, Ruffato explora as possibilidades gráficas do papel, alinhado, portanto, com uma linguagem cada vez mais rápida e hiperconectada da contemporaneidade:

“Pai!”, lançou-se na sua direção, pés em falso, mãos debatendo desordenadas

s
u
b
m
e
r
g
i
u

voltou à tona, “Pai!”, girou o corpo a água inundava nariz boca

s

u
 b
 m
 e
 r
 g
 i
 u
 voltou à tona, “Pai!”, urubus planam o anil celeste
 s
 u
 b
 m
 e
 r
 g
 i
 u
 voltou
 s
 u
 b
 m
 e
 r
 g
 i
 u
 voltou
 s
 u
 b
 m
 e
 r
 g
 i
 u

A mansa correnteza impele o domingo, dissipando os vapores que sufocam a superfície. (RUFFATO, 2016, p. 170-171).

Esse tipo de solução, em que se juntam diferentes formas, perpassa todo o romance e contribui para que os sentidos buscados por Ruffato no plano do conteúdo se materializem no plano da forma.

Assim, desde o título da pentalogia, passando pela epígrafe inicial do livro até seu último capítulo, “Outra fábula” (p. 385), nada está presente por acaso em *Inferno provisório*. Com isso, queremos dizer que toda a crueza da vida daquelas pessoas transparece sem rodeios na narrativa de Ruffato, com um ceticismo que beira o cinismo. Se é infernal a vida daquelas pessoas que têm suas histórias contadas no livro, esse inferno não é permanente, é, no entanto, provisório. Dessa forma, se à primeira vista nos parece trágico o destino daqueles trabalhadores retratados em *Inferno provisório*, em um exame mais profundo, percebemos que, embora distante, podemos vislumbrar uma saída do estado em que se encontram. Para tal, já na epígrafe, ao citar Jorge de Lima, Ruffato encara seu leitor com um cartão de visitas bastante ácido, ao

demonstrar que, embora as coisas possam estar todas certas, a origem pode fazer com que lhe seja negado o sucesso:

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, 2017, p. 195).

Ruffato faz como se inscrevesse, no pórtico de entrada de sua obra, a famosa sentença encontrada no portal do *Inferno*, de Dante: “deixai toda esperança, ó vós que entrais” (ALIGHIERI, 1998, p. 37). Se no título há algum resquício de esperança na palavra “provisório”, esta se desfaz ao nos depararmos com a epígrafe que abre o livro. No poema de Jorge de Lima, há uma espécie de predeterminação incontornável da nau, que, apesar de ter todas as condições de navegação, não consegue chegar, o que é explicado pelo material “podre” com a qual ela é construída, ou seja, o problema era de origem e, por isso, não poderia ser superado. Ou, ainda, na leitura de Barreto e Hazin (2008), “Em resumo: só alguns conseguirão. Não significa isto que o destino do homem seja a ruína. Significa apenas que a miséria é um estágio real, que faz parte do cotidiano desde que a cidade é cidade.” (p. 264) Seria, então, um aviso do autor sobre o destino inarredável de seus personagens por serem oriundos do andar mais baixo da sociedade? Verificaremos a resposta dessa questão ao esmiuçar detalhes da obra.

A epígrafe que Ruffato escolheu incluir no pórtico de *Inferno provisório* joga luz no primeiro capítulo do livro, “Uma fábula” (p. 15), no qual somos apresentados à família Micheletto. Este capítulo está localizado em uma espécie de preâmbulo do livro, ou seja, ele abre a sequência de narrativas que compõem o *Inferno provisório*. A abertura da “fábula” já nos mostra, de maneira cruel, o nascimento de Andrezim, caçula da família e fruto de um parto difícil, quase matando sua mãe:

André, André pequeno, Andrezim, parto difícil, até o último respiro a tia Maria Zoccoli suava ao lembrar: 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, o das bananeiras, das casas das fazendolas nos derredores de Rodeiro, quantos! (RUFFATO, 2016, p. 17).

Com o nascimento do menino, vigésimo primeiro filho dos Micheletto, adentramos o *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato. No entanto, ao presenciarmos o advento de André, não entramos em contato com sentimentos elevados de pureza, alegria ou celebração que

normalmente acompanham a chegada de um bebê. Pelo contrário, o narrador conta o último parto da Micheletta velha da maneira mais repugnante e trágica possível, tornando um momento que deveria ser sublime em algo repulsivo. Essa menção inicial ao nascimento de uma criança, a fabricação solitária da casa, a alusão a um paraíso virgem, “comeu sete meses de sua vida na ampla solidão do paraíso” (RUFFATO, 2016, p. 18), a busca por uma “eva que iria povoar aquele mundo virgem de vozes” (p. 18) e o nome de alguns dos personagens tornam inevitável a comparação com a *Bíblia*. Como afirma o próprio Ruffato em uma entrevista:

Eu vejo o início e o fim da pentalogia como na *Bíblia*. O início, o “Gênese”, não tem continuidade nenhuma com nada. E o “Apocalipse” também não é fim de nada. Talvez não sejam um início e um fim no tempo, senão como ideia, no espaço. Quando falo de fim é porque a história tem de acabar. (BARRETO; HAZIN, 2008, p. 272-273).

Nessa fala, o autor já menciona o final de sua pentalogia, que acaba com “Outra fábula” (p. 385), na qual, de maneira circular, Ruffato retoma alguma das localidades apresentadas no capítulo inicial (BARRETO, 2012, p. 27), apontando, assim, para um formato que lembra a figura mítica do *ouroboros*, em que uma serpente morde a própria cauda, simbolizando eternidade, ciclos etc. Uma alegoria bastante ilustrativa da macroestrutura de *Inferno provisório*.

2.2 A importância de Ruffato como intelectual orgânico

Percebemos que, constantemente em suas falas públicas, seja nas entrevistas seja em participações em eventos literários, Ruffato busca demonstrar o completo domínio dos meandros das histórias que compõem o *Inferno provisório*. Além disso, o autor faz questão de ressaltar a importância da representação do proletariado urbano, classe da qual ele é originário, nas páginas de seu romance. Segundo o próprio escritor,

Olha o clima de *O cortiço* [Aluísio Azevedo]. De alguma maneira ele inaugura esse olhar. Mas quando falo de proletariado, e nisso é bom precisar os conceitos, eu falo desde o ponto de vista marxista. Proletariado como operário urbano. E, nesse sentido, o operariado urbano não teve uma representação mais individualizada na literatura brasileira. Temos, e ainda assim com pouco destaque, a criação de personagens militantes políticos, como em Jorge Amado e no José Lins do Rego de *O moleque Ricardo*, por exemplo, o proletariado como massa, destituído de individualidade. Esse proletariado é uma ideia. Encontramos, por exemplo, um estivador ou um metalúrgico transformado em militante político. Eu estou tentando dar individualidade aos personagens, falar deles como indivíduos, com desejos e sonhos, como seres humanos falhos. E digo isto porque as pessoas, quando falo de romance coletivista, imaginam heroísmos românticos... Nada mais falso. Estou tentando criar um universo com a representação de personagens complexos, que sonham melhorar de vida e que invejam, são violentos... O que sempre quis foi contribuir para criar um tipo de personagem na literatura brasileira que não fosse o padrão classe média, branco, católico, heterossexual, geralmente jornalista ou escritor ou profissional liberal... E, claro, não estou inaugurando nada, embora esse tema e esse tratamento sejam raros

na literatura brasileira e poderia lembrar o Amando Fontes [*Os corumbas*], o próprio Aluísio Azevedo. Na década de 70 temos um autor que está, ele sim, mais próximo do meu projeto, o Roniwalter Jatobá. (BARRETO; HAZIN, 2008, p. 273-274).

Com base nessa fala, podemos constatar que Ruffato tem a consciência de que não “inaugura” um *topos* na literatura brasileira, mas complexifica ou aprofunda a representação do operariado urbano brasileiro, ao entendê-lo como categoria fundamental de uma sociedade industrial e, ainda, portador de individualidades próprias, de acordo com o conceito marxista, como ele mesmo afirma.

Dessa forma, o autor se posiciona política e esteticamente ao lado dos trabalhadores que povoam as páginas de seus livros. Faz isso como um verdadeiro intelectual orgânico da classe operária, ao ficcionar seus dramas, sonhos e, por que não, sua miséria perpetuada por toda história brasileira. Além disso, Ruffato cria um universo ficcional que insere o proletariado urbano brasileiro, desde a década de 1950 até o ano de 2002, no cerne de seu trabalho. O período escolhido pelo autor é bastante significativo para a classe que deseja representar, pois é a partir dos anos 1950 que a industrialização brasileira experimenta um forte crescimento, levando ao aumento da população urbana por pessoas que deixavam o campo para morar nas cidades. Esse aspecto da realidade nacional está muito presente no *Inferno provisório* e se materializa no desejo irrefreável da maior parte dos personagens de deixar sua cidade natal, Cataguases, e ir para alguma metrópole, a fim de conseguir melhorar de vida. É o caso, por exemplo, do personagem Gildo, do capítulo “Amigos”, cujo enredo é transmutado para o cinema no filme *Redemoinho* (2016).

Cabe ressaltar, ainda, que Ruffato traduz esse período da história nacional sem fazer uma literatura panfletária, pelo contrário, fá-lo de maneira sutil, retratando seus personagens com profunda complexidade. Outro dado importante do escritor é o seu trabalho com a linguagem, que o faz de maneira singular, chamando atenção para esse aspecto da sua literatura. O escritor, mais uma vez, demonstra ter consciência disso e afirma como considera fundamental o trabalho com a linguagem em sua obra:

Não é a história em si o que interessa, mas como se pode contá-la. Sempre tive claro para mim a existência dessas duas vertentes: a de quem conta a história e a de quem escreve a história. Quem conta histórias se preocupa com o quê, coloca o peso na elaboração dos personagens, da trama. Aqueles que escrevem histórias valorizam principalmente a palavra. E a palavra pura é poesia. É na poesia que ela acontece de maneira mais densa. Claro que isso é uma construção que se faz retrospectivamente, mas o fato de eu ter começado pela poesia e de ser um leitor apaixonado de poesia me ensinou algo que é fundamental na minha prosa: o ritmo. O ritmo é essencial. E a poesia também é uma maneira de reinaugurar o mundo com as palavras. Elas estão no dicionário, mas é quando as usamos que elas passam a fazer um novo sentido. (BARRETO; HAZIN, 2008, p. 265).

A importância, portanto, de Luiz Ruffato como um intelectual orgânico reside no fato de que o autor tem plena consciência de sua atividade profissional como escritor e opera aquilo que Marx, em *A ideologia alemã*, Gramsci, em seus *Cadernos do cárcere*, e Spivak, em *Pode o subalterno falar?*, compreendem que deve ser o papel do intelectual, o de dar voz aqueles que são subjugados nas sociedades desiguais em que vivemos. Filho de um pipoqueiro e de uma lavadora de roupas, Luiz Ruffato, ex-operário da indústria têxtil, cumpre papel crucial na literatura brasileira contemporânea ao trazer para o centro do debate uma classe social que poucas vezes apareceu com a devida importância nas páginas do cânone nacional. Mais do que isso, como citado acima, o autor possui uma preocupação formal com a linguagem que o singulariza diante da produção de prosa contemporânea feita no Brasil.

3 A CLASSE TRABALHADORA E O CINEMA BRASILEIRO

A forte industrialização experimentada pelo Brasil, a partir da década de 1950, teve reflexos duradouros na configuração socioespacial do povo brasileiro, provocando mudanças significativas que desembocaram na superação da população rural pela urbana no ano de 1965. Esse fenômeno social não passou despercebido por artistas, cineastas e escritores de então nem deixou de ser tema para autores contemporâneos, vide o caso de Luiz Ruffato, que localiza o início de seu *Inferno provisório* em meados da década de 1950. Com o cinema, isso não foi diferente. Na Itália, por exemplo, vimos surgir o neorealismo com forte teor político, problematizando a condição do país pós-Segunda Guerra Mundial e refletindo como tal tragédia reverberava ainda pelo país. Na França, a *nouvelle vague* dava o tom das produções cinematográficas, trazendo para o campo mais subjetivo os questionamentos sobre o papel do cineasta nesse novo momento. Já no Brasil, esses dois movimentos, além de outros, influenciaram os novos realizadores brasileiros no movimento que ficou conhecido como Cinema Novo, a partir do final dos anos 1950, e o Cinema Marginal, a partir do final dos anos 1960, que levou mais longe algumas das proposições feitas pelo Cinema Novo.

Além disso, outros movimentos, estes agora no gênero documentário, surgiram nesse ínterim e, também, influenciaram a produção documental no Brasil. São eles o *Cinema Verité*, na França, e o *Direct Cinema*, nos Estados Unidos. Os documentaristas destes movimentos propunham uma nova abordagem na captação de imagens para os documentários e problematizavam o papel e a interferência da câmera ao expor seus personagens a ela. Assim, a urgência de representar a classe trabalhadora nas telas surge como um importante campo temático que será desenvolvido por muitos dos cineastas brasileiros do período. A classe trabalhadora, na visão destes cineastas, deixaria de ser mero objeto e passaria a sujeito da história. Leon Hirszman, um dos cineastas mais importantes do período, define a classe trabalhadora desta maneira: “Ela é o sujeito da história. Costuma-se dizer 'objeto', que seria o tema, o assunto. No entanto, do ponto de vista filosófico, ela é o verdadeiro sujeito do processo.” (ABC..., 1990).

Dessa forma, podemos perceber que os cineastas buscavam uma representação da classe trabalhadora que fosse além da mera representação objetiva e que fosse mais profunda a análise das contradições sociais em que a própria classe é o centro. Isto posto, encontramos, nas primeiras produções desse período, o foco na tomada de consciência do operário frente a sua condição precarizada, como podemos perceber em *Pedreira de São Diogo* (1962), de Leon Hirszman, e *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno. Durante a década seguinte, talvez o filme mais representativo seja *A queda* (1978), de Ruy Guerra, em que, diante de uma tragédia (a

queda de um trabalhador da construção civil que causa sua morte), os familiares percebem a necessidade de se mobilizar para reivindicar direitos e mais segurança para os operários. Nos anos 1980, a temática mais presente é a da greve, já que o final da década anterior e os anos de abertura política produziram um levante sindical no Brasil. Alguns filmes desse período são: *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade, *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores* (1979) e *Linha de montagem* (1982), ambos de Renato Tapajós, *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), de Sérgio Toledo, e *Os queixadas*, de Rogério Corrêa (1978).

3.1 A literatura como forma de representação

Desde as primeiras discussões acerca da literatura, a questão da representação tem inquietado filósofos e teóricos literários. Não há, portanto, apenas uma maneira de pensar o termo representação, uma vez que ele atravessa variadas perspectivas de análise no decorrer dos tempos. Para tentar abarcar, pelo menos de maneira parcial, a polissemia do termo, passaremos por múltiplos significados que têm sido objeto de estudo desde a antiguidade clássica.

Nesse período, o conceito de representação significava, basicamente, imitação da realidade, como se o artista tentasse reproduzir, em sua obra, aquilo que era o real. Assim, com Platão, a arte não era vista de maneira muito amistosa, como podemos perceber nos diálogos presentes em sua obra *A república* (~ 380 a.C.), em que o filósofo discute o papel das artes em sua cidade ideal. Segundo o filósofo grego,

[...] há uma espécie de ficções poéticas que se desenvolvem inteiramente por imitação; neste grupo entram a tragédia, como dizes, e a comédia. Há também o estilo oposto, em que o poeta é o único a falar; o melhor exemplo desse estilo é o ditrambo. E, por fim, a combinação de ambos pode ser encontrada na epopeia e em outros gêneros de poesia. (PLATÃO, 2011, p.109).

Na cosmovisão de Platão, portanto, a literatura ocuparia uma espécie de terceiro nível de realidade, uma vez que existiria o mundo das ideias, onde todas as coisas teriam sua forma ideal, enquanto que, no mundo real, as coisas existiriam em sua multiplicidade, manifestando, assim, a forma ideal de variada maneira e, por fim, o que a literatura faria era uma tentativa de imitação desta segunda realidade. Dessa forma, era inadmissível que o poeta tentasse apreender a realidade, pois esta só seria abarcada em sua inteireza por Deus, o criador de todas as coisas. Essa conclusão é colocada como uma das falas de Sócrates no diálogo final de *A república*, quando o filósofo arremata dizendo “das muitas excelências que percebo na organização de nossa cidade nenhuma há que me agrade mais do que a regra relativa à poesia”

(PLATÃO, 2011, p. 397), pois na cidade de Platão, não era admitida a “poesia imitativa”, uma vez que “todas essas obras me parecem causar dano à mente dos que as ouvem quando não têm como antídoto o conhecimento de sua verdadeira índole.” (PLATÃO, 2011, p. 397).

Discípulo de Platão, Aristóteles deu prosseguimento e aprofundou as primeiras reflexões de seu mestre sobre como deveriam ser encaradas as artes. Em sua *Poética* (~ 323 a.C.), o filósofo estagirita desenvolve o que viria a ser um dos principais conceitos no qual se baseia toda uma tradição de pensamento acerca da literatura ocidental até nossos dias, a *mimesis*. Este conceito aparece já em Platão, como comentamos acima, porém, com Aristóteles, ganhará novos significados, uma vez que ele lançará novas luzes sobre o problema, ampliando-o e discutindo novas categorias de análise.

Texto fundante das investigações estéticas sobre a arte literária, a *Poética* aponta para vários dos temas que continuarão a instigar teóricos desde a Antiguidade até o século XXI. Aristóteles estabelece, assim, o conceito de poesia como “imitação da ação”, mediada pela linguagem, pela harmonia e pelo ritmo ou por apenas dois destes meios. O filósofo determina, ainda, uma divisão em dois grandes grupos a depender do modo de imitar, mediante narração ou mediante atores, sendo o primeiro a epopeia (narrativa) e o segundo, a tragédia e a comédia (drama/teatro). Nas palavras de Aristóteles,

A epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia dítirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara são todas, vistas em conjunto, imitações. Diferem entre si em três aspectos: ou porque imitam por meios diversos ou objectos diferentes ou de outro modo e não do mesmo. Assim como uns imitam muitas coisas, reproduzindo-as (por arte ou por experiência) através de cores e figuras e outros através da voz, assim também, nas artes mencionadas, todas realizam imitação por meio do ritmo, das palavras e da harmonia, separadamente ou combinadas. (ARISTÓTELES, 2004, p. 37-38).

Podemos perceber, portanto, que o filósofo vai um pouco além da definição anterior dada por Platão, ao investigar as diferenças entre os vários gêneros presentes na antiguidade clássica e estipulando, ainda, categorias que são compartilhadas, ou não, por estes gêneros.

Alguns séculos mais tarde, Horácio, poeta latino, incluirá mais alguns significados ao termo imitação, em sua *Arte poética* (~ 14 a.C.). Para ele, o poeta deveria seguir alguns preceitos para produzir poesia verdadeira, como, por exemplo, entender que a poesia não é “uma atividade de amador” (FERNANDES, 1984, p. 29), mas, para que alcance algo de elevado e atinja seu fim educativo e estético, é necessário que o poeta possua “talento e arte”, além de submeter seu trabalho ao escrutínio dos críticos, nunca desdenhando de sua opinião. Ao fazer isso, o poeta emula, ao produzir seu próprio texto, aquilo que preconiza para os demais poetas: simplicidade e unidade do poema (conceito já presente em Aristóteles), além da justa medida.

Ademais, Horácio mostra que o caminho não é imitar servilmente os modelos, mas segui-los com parcimônia, para, dessa forma, criar uma obra original:

[...] melhor farás se o carme de Ílion em actos trasladares em vez de proferires, pela primeira vez, factos inéditos e desconhecidos.
 Matéria a todos pertencente será tua legítima pertença, se não ficares a andar à volta no caminho trivial, aberto a todos, e tão-pouco procurarás, como servil intérprete, traduzir palavra por palavra, nem entrarás, como imitador, em quadro muito estreito de onde te impedirão de sair a timidez e a economia da obra. (HORÁCIO, 1984, p. 75-77).

É, portanto, a partir destes preceitos estabelecidos na Antiguidade clássica, que será erigida a literatura ocidental até, pelo menos, o século XVIII, quando surgem as primeiras experiências românticas, em que a individualidade e/ou o gênio do autor será o elemento mais importante na composição literária. Assim, “o Romantismo mudou a ideia de que há verdades eternas, sejam quais forem. E junto com elas, que existam instituições eternas, valores eternos, válidos para todos e em toda parte” (COELHO, 2010, p. 7). Se isso é verdade, podemos afirmar que esta maneira de ver a obra de arte atravessa o século XIX romântico e chega até nossos dias, manifestando-se em diversos produtos culturais, desde o cinema e a literatura até as canções populares brasileiras.

A importância que o romantismo trouxe para o autor individualmente será questionada, de maneira bastante dura, pelos escritores realistas. Para os autores deste período literário, a literatura é consequência direta das relações sociais estabelecidas pelo conjunto da sociedade e deveria refletir os problemas presentes nessas relações. Partindo dessas questões, escritores portugueses organizaram, na década de 1870, as Conferências do Casino, em que discutiam, entre outros temas, “A nova literatura: o realismo como nova expressão da arte”, título da quinta conferência ministrada por Eça de Queirós. Nestas conferências, houve a tentativa de compreender o escritor como uma espécie de militante social, que reflete os conflitos de seu tempo. Ao comentar estas conferências, diz Reis (1990):

Com o realismo de inspiração flaubertiana e de coloração ideológica proudhoniana (e logo depois com o naturalismo), aprofunda-se o sentido de militância e aperfeiçoam-se os instrumentos e estratégias propriamente literários que o deviam servir de acordo, com uma concepção empenhada do fenômeno literário: é Eça de Queirós quem aponta nessa direção, pela sua prática literária e pela sua reflexão doutrinária. (REIS, 1990, p. 49).

Para os realistas, portanto, a literatura deveria cumprir um papel de edificadora da sociedade, criticando-a em seus defeitos com a finalidade de corrigi-los e torná-la, assim, melhor. Entretanto, mais adiante, em fins do século XIX, os escritores modernistas redefiniram os conceitos preconizados pelos autores realistas e apontaram para outras formas de entendimento da arte, de maneira geral, e da literatura, especificamente. A literatura, nessa

perspectiva, referiria não apenas a sociedade ou a realidade, mas teria a possibilidade de referir, inclusive, as coisas que não eram “reais”, mas que poderiam ser imaginadas e criadas utilizando-se da condição simbólica da linguagem. Assim, operou-se uma nova configuração do pensamento acerca das artes e da literatura pela mão de escritores como Joyce, Proust, Kafka, Woolf, entre outros, e os limites que demarcavam a arte escrita até meados do século XIX foram transpostos por esses e outros escritores, sobretudo no início do século XX.

As discussões não pararam aí. Em fins do século XX, mais precisamente em 1989¹¹, Roger Chartier, em seu já clássico artigo “O mundo como representação”, lançou luz sobre o debate que preconiza o texto literário como suficiente em si mesmo. Segundo Chartier:

Contra a representação, elaborada pela própria literatura, segundo a qual o texto existe em si, separado de toda materialidade, é preciso lembrar que não há texto fora do suporte que lhe permite ser lido (ou ouvido) e que não há compreensão de um escrito, qualquer que seja, que não dependa das formas pelas quais atinge o leitor. Daí a distinção indispensável entre dois conjuntos de dispositivos: os que provêm das estratégias de escrita e das intenções do autor, e os que resultam de uma decisão do editor ou de uma exigência de oficina de impressão. (CHARTIER, 1991, p. 182).

O autor segue com sua argumentação, tentando abarcar o conceito de “representação coletiva”, discutido inicialmente por autores como Marcel Mauss e Emile Durkheim. Para isso, discorre sobre as modalidades de relação com o mundo social, a partir de três possibilidades: o trabalho de classificação dos diferentes grupos sociais; as práticas de reconhecimento de identidades sociais; e, por fim, as formas institucionalizadas de representação (individuais ou coletivas). Segundo Chartier, deriva disso uma via dupla que são definidas dessa forma:

Uma que pensa a construção das identidades sociais como resultando sempre de uma relação de força entre as representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear e a definição, de aceitação ou de resistência, que cada comunidade produz de si mesma; outra que considera o recorte social objetivado como a tradução do crédito conferido à representação que cada grupo dá de si mesmo, logo a sua capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir de uma demonstração de unidade. (CHARTIER, 1991, p. 183).

É esta segunda “via” que nos interessa neste trabalho, pois entendemos que ela se correlaciona para o que chamamos atenção no capítulo anterior desta pesquisa, quando tratamos dos conceitos acerca do lugar de fala. Como tentamos demonstrar, a literatura brasileira, desde suas primeiras manifestações, é uma “literatura empenhada”, conforme aponta Cândido (2000): “se atentarmos bem, veremos que poucas [literaturas] têm sido tão conscientes de sua função histórica, em sentido amplo” (p. 26). Assim, podemos perceber que, desde os poemas políticos de Gregório de Matos, no século XVII, até as narrativas de resistência de Luiz Ruffato, no

¹¹ O ano de lançamento do artigo original é 1989, no entanto, utilizamos aqui a tradução para o português que data do ano de 1991.

século XXI, a literatura brasileira mantém essa característica essencialmente “empenhada” nas agruras do povo brasileiro. No entanto, o aspecto de novidade trazido por Ruffato, no que diz respeito a um ex-operário fazer literatura em que retrata sua própria classe social, é o que mais chama atenção em nossa pesquisa. A representação, portanto, que Luiz Ruffato faz de sua própria classe pode ser interpretada como o ponto de virada da literatura brasileira neste novo século. É importante notar que, como demonstramos acima, Ruffato não é o único a fazer isso na literatura brasileira. Há vários outros exemplos de escritoras e escritores que produzem sua literatura nesta mesma chave, o que abre infinitas possibilidades narrativas e enriquece, cada vez mais, a literatura nacional.

Assim, o que entendemos por “representação” é a presença, na literatura, de grupos socialmente minoritários, tais como os trabalhadores precarizados, os negros, as mulheres, as pessoas LGBTQIA+¹², indígenas etc. Mais ainda que a simples representação é o protagonismo desses grupos na produção de literatura que se faz urgente e importante neste século. Ou seja, é a partir dos escritos desses novos autores, que se localizam fora dos grandes centros produtores de cultura, que a literatura brasileira guarda sua potência, ao trazer para o cerne da atual produção literária estes novos escritores, ampliando, dessa forma, o alcance da literatura nacional.

3.1.1 A classe trabalhadora, a literatura e o cinema brasileiros

A definição de classe trabalhadora não é estanque ou pacífica, variando a depender do enfoque dado ao fenômeno. Assim, para os efeitos deste estudo, baseamos, em linhas gerais, nosso entendimento na conceituação que a tradição marxista faz do termo ao analisar o trabalhador urbano desde o século XIX. É necessário ressaltar, portanto, que não nos atemos apenas aos conceitos estudados no século XIX por Marx e Engels entre outros, mas buscamos entender como este se atualiza nos séculos seguintes e, também, quais as modificações pelas quais passaram a classe trabalhadora nas últimas décadas. Outro aspecto importante a ser destacado é que, embora presentes na literatura brasileira desde o início, os setores marginalizados da sociedade não são necessariamente trabalhadores urbanos, ou seja, *proletários*, de acordo com o conceito marxista utilizado aqui. O proletariado é, portanto, composto por aquelas pessoas que não possuem mais do que sua própria força de trabalho para

¹² Esta sigla representa o movimento político e social de inclusão de pessoas de diversas orientações sexuais e identidades de gênero. Hoje, a sigla é formada a partir das palavras Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais/Transgêneros, Queer, Intersexos, Assexuais e o sinal de mais (+), que abarcaria todas as possibilidades de orientação sexual e identidades de gênero.

sobreviver, vendendo-a no mercado capitalista, em uma relação de exploração, na qual o grande proprietário sempre sai ganhando.

Essas relações socioeconômicas foram se complexificando através dos anos; hoje, por um lado, mantém-se a exploração dos trabalhadores pelos grandes capitalistas e, por outro, as dinâmicas relacionadas a isso ganharam novas configurações. Isso não quer dizer que a classe trabalhadora tenha se extinguido, como afirma Antunes (2008):

Contrariamente, entretanto, às teses que advogam o fim do trabalho, estamos desafiados a compreender o que venho denominando como a *nova polissemia* do trabalho, a sua *nova morfologia*, isto é, sua *forma de ser* (para pensarmos em termos ontológicos), cujo elemento mais visível é o seu desenho multifacetado, resultado das fortes mutações que abalaram o mundo produtivo do capital nas últimas décadas. Nova morfologia que compreende desde o operariado industrial e rural clássicos, em processo de encolhimento, até os assalariados de serviços, os novos contingentes de homens e mulheres terceirizados, subcontratados, temporários que se ampliam. Nova morfologia que pode presenciar, simultaneamente, a retração do operariado industrial de base tayloriano-fordista e, por outro lado, a ampliação, segundo a lógica da flexibilidade-toyotizada, das trabalhadoras de *telemarketing* e *call center*, dos *motoboys* que morrem nas ruas e avenidas, dos digitalizadores que laboram (e se lesionam) nos bancos, dos assalariados do *fast food*, dos trabalhadores dos hipermercados etc. (ANTUNES, 2008, p. 2, grifos do autor).

No Brasil, a formação do operariado urbano foi tardia em relação aos países europeus. Assim, como expõe Engels (1975) em sua obra *A situação da classe trabalhadora em Inglaterra* (1845): “A história da classe trabalhadora em Inglaterra começa na segunda metade do século passado [século XVIII], com a invenção da máquina a vapor e das máquinas destinadas a trabalhar algodão” (ENGELS, 1975, p. 31). Dessa forma, podemos perceber que a classe trabalhadora industrial surge em meados do século XVIII, na Inglaterra, porém o avanço dessa classe para outros países não é imediato e ocorre de acordo com a chegada das novas técnicas em diferentes partes do globo. No Brasil, por exemplo, a escravidão oficial só foi abolida em 1888, após muita pressão dos abolicionistas, pressão externa e a assinatura da Lei Áurea. Com isso, o centro econômico brasileiro vai deixando de ser essencialmente rural e escravista e passa a ser cada vez mais urbano e assalariado. Contudo, a sociedade brasileira ainda seria marcadamente rural até meados do século XX, em que pese a urbanização crescente e a atuação dos sindicatos de trabalhadores no início do século.

Essa industrialização e a conseqüente urbanização tardia no Brasil refletiram-se na produção literária do período, fazendo com que o trabalhador urbano fosse relegado a segundo plano na literatura brasileira, uma vez que tal classe ainda não tinha se consolidado no cenário nacional. Além disso, o fato de a maioria dos escritores brasileiros serem oriundos da classe média alta dificultou a representação dos trabalhadores nas páginas dos livros. Esse é um dos motivos que Luiz Ruffato aponta para sua decisão de se tornar escritor e escrever sobre os trabalhadores. Segundo ele,

O primeiro [motivo] é que os escritores, em geral, são de classe média alta, portanto não conhecem essa realidade. A literatura brasileira tem muito bandido, isso a classe média alta conhece e até romantiza. Mas o trabalhador, aquele que pega ônibus, que bate cartão, esse cara a classe média alta não conhece. O segundo motivo é que a sociedade brasileira é tão cruel com quem vem de baixo que, mesmo no caso de escritores que nasceram na classe média baixa, a primeira coisa que eles fazem para serem aceitos na sociedade é fingir que nunca foram pobres. (RUFFATO, 2014, entrevista concedida ao jornal Brasil de Fato).

Dessa forma, embora haja incursões nesse sentido para a inclusão de trabalhadores na literatura brasileira, por exemplo, em *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, peça na qual são retratadas as agruras dos trabalhadores envolvidos na organização e na participação em uma greve conforme mencionado anteriormente, esse tema permanece distante de boa parte da produção literária nacional. E é para este aspecto que Ruffato chama a atenção ao comentar a ausência de trabalhadores como personagens de ficção no Brasil. Com isso, salta aos olhos o fato de a peça de Guarnieri ser publicada e encenada no final da década de 1950, em que o país experimentou uma forte industrialização e, junto a isso, uma urbanização crescente, tanto que, na década seguinte, a população urbana ultrapassaria a população rural pela primeira vez na história brasileira. Ademais, é justamente na década de 1950, em uma cidade interiorana, com uma indústria têxtil, que Ruffato localiza o início de sua obra *Inferno provisório*, precisando, dessa forma, a gênese do proletariado brasileiro originário do surto nacional-desenvolvimentista daquela década.

É, portanto, nesse território contestado (DALCASTAGNÈ, 2012) que se desenvolve a literatura brasileira desde a afirmação da nacionalidade dos séculos XVIII e XIX até a contemporaneidade, na qual novos grupos assomam à superfície do sistema literário nacional. Esses grupos que se empoderaram na esteira dos diversos movimentos sociopolíticos fazem surgir autores que antes não tinham lugar de fala na literatura brasileira. São eles os autores e as autoras LGBTQIA+, negros e negras, originários das periferias urbanas ou distantes do eixo Rio-São Paulo etc. O surgimento desses escritores mexe com a estrutura padrão estabelecida do escritor médio brasileiro, que costuma ser homem, heterossexual, branco, de classe média, morador do Sudeste brasileiro. Além disso, essa mudança estimula o aparecimento de novos temas e personagens que representam essa leva de escritores. Assim, o cerne da nossa pesquisa localiza-se na representação do trabalhador urbano brasileiro que, em sua heterogeneidade, acaba por assumir alguns desses temas.

A presença do proletário como escritor não é um dado recorrente na literatura brasileira, como mostra a pesquisa feita por Dalcastagnè (2012):

Só para citar alguns números, em todos os principais prêmios literários brasileiros (Portugal Telecom, Jabuti, Machado de Assis, São Paulo de Literatura, Passo Fundo Zaffari & Bourbon), entre os anos de 2006 e 2011, foram premiados 29 autores

homens e apenas uma mulher (na categoria estreante, do Prêmio São Paulo de Literatura). Outra pesquisa, mais extensa [...], mostra que de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quase todos estão em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: os meios jornalísticos e acadêmico. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 6).

Contudo, quando atualizamos a pesquisa, utilizando-se dos dados desta última década, podemos perceber algumas mudanças, ainda que incipientes. A grande maioria dos vencedores dos principais prêmios literários brasileiros (Oceanos, Jabuti, Biblioteca Nacional, São Paulo de Literatura, APCA de Literatura, Rio de Literatura), entre 2010 e 2019, continua sendo de pessoas brancas (95%). Entretanto, quando comparamos os dados dos escritores premiados na pesquisa anterior, percebemos que a quantidade de mulheres tem tido um aumento significativo, uma vez que, nesta década, as mulheres chegam a cerca de 35% dos prêmios, proporção esta que ainda tem muito a avançar, a fim de diminuir a distância entre escritores e escritoras.

Ainda sobre essa atualização de números recentes, o dado que mais se modificou nesse período foi o de origem geográfica. Se, na pesquisa apresentada por Dalcastagnè (2012), a grande maioria dos escritores premiados eram originários do Rio de Janeiro e de São Paulo, agora o que vemos é um equilíbrio maior entre esses autores, sendo cerca de 52% deles de lugares diferentes dos referidos acima; ainda que parte significativa destes tenham sua origem em Minas Gerais, outro estado da região Sudeste brasileira, a presença de escritores do Nordeste e do Sul brasileiros é bastante significativa.

Voltando para o autor tema deste trabalho, é importante ressaltar, mais uma vez, que não só a origem proletária de Ruffato o concede um importante lugar de fala, mas também sua maneira de se posicionar politicamente em suas entrevistas e, sobretudo, em sua obra ficcional. Ao assumir o papel de intelectual público, portanto orgânico, de sua classe, o autor avoca uma responsabilidade poucas vezes vistas na literatura brasileira, uma vez que garante certa representatividade proletária em suas narrativas.

Já no que diz respeito ao cinema brasileiro, a presença da classe trabalhadora seria intensificada sobretudo a partir da década de 1960, devido a dois fatores fundamentais. O primeiro deles é o vertiginoso crescimento da população urbana brasileira, estimulado pelo progressivo estímulo à industrialização nacional. O segundo é o embate direto dos realizadores contra a repressão da ditadura militar brasileira, instalada em 1964 (LESSA, 2013). Nesse período, entre a década de 1960 e a década de 1990, vimos surgir no país muitas das principais produções audiovisuais brasileiras, além de importantes movimentos artísticos como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, os quais foram influenciados diretamente pelo neorrealismo

italiano, que propunha um cinema mais politizado e preocupado com as questões sociais, e a *nouvelle vague* francesa, que questionava a tradição cinematográfica anterior, reivindicando um papel mais ativo dos cineastas na produção das obras, para, assim, transparecer sua subjetividade.

Essa nova maneira de entender e produzir cinema não se restringiu apenas às obras de ficção, mas se expandiu no âmbito do documentário brasileiro, com significativos trabalhos realizados no período. Esses filmes

estabelecem como questão central a representação da vida social da classe trabalhadora, sobretudo por meio do modo como esta classe actua na realidade objectiva em contextos de luta social, expressão da consciência política, manifestação da cultura popular e do imaginário social. (LESSA, 2013, p. 104).

Dessa forma, chamamos atenção para quatro documentários produzidos nesse período: *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, *ABC da greve* (1979/90), de Leon Hirszman, e *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. Essas quatro obras trazem à baila diferentes enfoques dados à classe trabalhadora brasileira, compondo um complexo mosaico das produções documentais desse período. Sobre isso, é importante ressaltar que a forma-documentário ganhava novas conceituações, uma vez que o hiperdidatismo dos anos precedentes dava lugar, por um lado, ao “cinema directo” norte-americano, que preconizava uma objetividade e um distanciamento maior do diretor em relação ao objeto do documentário, e, por outro lado, surgia o “cinema verdade” francês, que entendia o realizador como parte daquilo que se pretendia representar na obra e não via problema na “interferência” do diretor na cena filmada. Exemplo clássico deste tipo é o cinema feito por Eduardo Coutinho, em *Cabra marcado para morrer* (1984) e em toda sua obra, além do recente documentário brasileiro *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa, que narra a história recente brasileira, desde as jornadas de junho de 2013, passando pelo golpe parlamentar de 2016, até as eleições de 2018.

A presença dos trabalhadores, na cinematografia brasileira, não se restringe aos documentários, como comentamos anteriormente. O cinema de ficção brasileiro, sobretudo na última década, foi tomado por histórias que abarcam a representação dos trabalhadores e expõem a histórica desigualdade social que marca o país. Nessa seara, podemos destacar o cinema de Kleber Mendonça Filho, que, desde sua estreia em longa-metragem, com *O som ao redor* (2012), passando por *Aquarius* (2016), até o sucesso de público e crítica *Bacurau* (2019) (neste, direção compartilhada com Juliano Dornelles), vem realizando uma verdadeira radiografia do país ao tratar de temas como a cegueira da classe média frente às desigualdades sociais, o avanço da especulação imobiliária ou, ainda, a resistência de um pequeno povoado

do sertão lutando contra o próprio desaparecimento. Outro enfoque relevante que a classe trabalhadora teve nesta década foi a representação da mobilidade social proporcionada por políticas de inclusão promovidas pelo Governo Federal, desde o início dos anos 2000 até meados dos anos 2010. Podemos citar aqui os filmes *Casa grande* (2015), de Fellipe Barbosa, e *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert. Estes filmes, cada um a seu modo, demonstram o desconforto que a classe média brasileira sente ao ver seus empregados disputando os mesmos espaços na sociedade. Por fim, podemos observar, no cinema nacional dos últimos anos, o enquadramento da vida de operários, porém de maneira a individualizá-los, e não apenas mostrá-los como uma peça sociológica, a fim de provar um ponto de vista. Nessa perspectiva, temos *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans, e a adaptação fílmica tema desta pesquisa, *Redemoinho* (2016), de José Luiz Villamarim, para citarmos apenas alguns.

3.2 O cinema brasileiro e sua tradição de resistência

O cinema brasileiro tem-se caracterizado historicamente por sucessivas crises, mas também por uma trajetória repleta de resistência a essas crises. Tendo seu marco inicial estabelecido pela historiografia em 1898, com Affonso Segretto, o cinema nacional, diferentemente da produção cinematográfica de outros países, não teve incentivos governamentais consistentes por muito tempo, até a criação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), no final da década de 1960. E, mesmo com os incentivos dados pela Embrafilme, os cineastas brasileiros tinham que lidar com a censura perpetrada pelo órgão ligado ao Ministério da Educação da ditadura militar do Brasil. Isso fez com que o próprio ato de fazer cinema no país tenha sido, desde os primórdios, uma prática de resistência constante. Além dessa característica, o cinema brasileiro tem, como uma de suas principais forças, a adaptação de obras literárias para as telas. São esses dois aspectos que vamos focalizar nesta seção, ao comentarmos a adaptação cinematográfica na história do cinema brasileiro e seu extenso percurso de resistência.

As primeiras adaptações de relevo no cinema brasileiro são da obra *O guarani* (1857), de José de Alencar, que teve nada menos que oito adaptações para as telas entre os anos 1907 e 1926. A obra do escritor cearense teve, antes das adaptações fílmicas, uma adaptação para ópera, produzida por Carlos Gomes em 1870, que obteve bastante sucesso na Europa e tem, no seu tema de abertura, uma das músicas mais conhecidas do repertório erudito nacional. As adaptações que foram produzidas no período tiveram como base não só o romance de Alencar, mas também a obra de Carlos Gomes, como nos informa Silva (2013):

Em setembro de 1907 há a menção de uma primeira adaptação da obra, como relata a Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro. O filme seria produzido pela "Labanca Leal e Cia.", produtora do italiano Giuseppe Labanca e português Antonio Leal. No ano seguinte, William Auler, um dos principais produtores de filmes cantantes da época e um dos rivais da companhia de Labanca, adapta uma ária da ópera. Em 1910 o Estado de São Paulo anuncia mais uma adaptação da obra e já no ano seguinte há mais outra, mas agora um longa-metragem de Salvatore Lazzaro. Entre 1914 e 1926 há mais quatro adaptações, sendo duas do italiano Vittorio Capellaro, 1916 -26, dois longas-metragens. Até aqui foram 8 adaptações do mesmo tema no cinema silencioso brasileiro. (SILVA, 2013, p. 2).

Já durante a década de 1950, estreou o diretor brasileiro Nelson Pereira dos Santos, com o filme *Rio, 40 graus* (1955), considerado um dos marcos iniciais do cinema nacional moderno e um dos precursores do movimento Cinema Novo. Cineasta incontornável do cinema brasileiro, Nelson Pereira dos Santos se caracteriza por realizar obras com aguda crítica social e, também, por realizar adaptações de obras literárias para o cinema. Seu filme de estreia narra a história de cinco garotos moradores do Morro do Cabuçu, que saem para cinco pontos diferentes da cidade do Rio de Janeiro e, cada um a seu modo, enfrentam as contradições sociais ao tentarem conseguir algum dinheiro com a venda de amendoins. Com esse enredo, Nelson Pereira dos Santos constrói uma obra que dissecou a desigualdade social do Rio de Janeiro da década de 1950 e impressiona pela semelhança dos contrastes presentes ainda hoje, não só na cidade carioca, mas também em outras grandes cidades brasileiras. A diferença, talvez, é marcada pela exacerbação desses mesmos elementos, como afirma Perrone (2016):

As repúblicas paralelas impostas por traficantes sob a leniência do poder público, o agravamento da violência e os estádios de futebol elitizados existentes hoje lançam ao espectador de *Rio, 40 graus* as diferenças mais evidentes entre o presente e o passado revelado por Nelson Pereira dos Santos em seu primeiro longa-metragem. (PERRONE, 2016, p. 133).

Tendo raízes no neorrealismo italiano do pós-guerra, essa nova forma de fazer cinema, “como instrumento de expressão e denúncia social” (VIEIRA, 2018, pos. 11655), contrapunha-se aos velhos esquemas que já davam mostras de esgotamento, como os musicais e as comédias de sucesso, e será levado às últimas consequências na década seguinte pelos jovens realizadores do Cinema Novo. Além do já citado *Rio, 40 graus* (1955), ainda nos anos 1950, temos o filme *Rio, Zona Norte* (1957), também de Nelson Pereira dos Santos. Na década seguinte, o diretor produz aquela que talvez seja a principal adaptação fílmica feita no Brasil, perfazendo um caminho mais ou menos independente da obra de origem. É o caso de *Vidas secas* (1963), que traduz, em imagem e som, a já conhecida crueza da estilística de Graciliano Ramos, em sua obra de 1938. Poucas vezes um diretor traduziu, de forma tão contundente, o trabalho de um escritor, e isso se dá não por uma suposta fidelidade ao original, mas pela compreensão profunda das reflexões propostas por Graciliano Ramos em sua obra. Nelson

Pereira dos Santos, portanto, traz a imagem de um sertão com uma luz branca estourada ou, ainda, a ausência de trilha musical para guiar as emoções do espectador, deixando isso a cargo apenas da imensidão da seca e dos parcos diálogos entre os personagens, como uma forma de traduzir aquilo que o escritor alagoano fez com as palavras:

Vidas secas foi todo feito com luz natural forte sem filtros ou com a luz entrando por janelas e frestas nos interiores [...] O som estridente do carro de boi, na construção do sonoplasta Geraldo José explorando a tomada do som direto, também machuca os ouvidos e dá o tom de uma totalidade, em sintonia com a luz. A ausência de fundo musical para flexionar afetos e a identificação espectral compõe de modo radical o realismo duro de *Vidas secas*. Serve para Nelson incorporar o mutismo dos personagens de Graciliano que no livro pouco falam, expressando-se mais em monólogo interior. É o tempo da espera e do silêncio, figurado em luz (sol) e som (ruídos), que o filme se dedica a explorar. (RAMOS, 2018a, pos. 1603).

Em 1984, Nelson Pereira dos Santos adapta mais uma obra de Graciliano Ramos, no filme *Memórias do Cárcere* (1984), “produção elaborada com cuidado [...] desde os vários tratamentos do roteiro até a escolha da música que fecha o filme [...] revela todo o empenho de Nelson Pereira dos Santos na retomada de um escritor que marcara sua carreira” (AUTRAN; ORTIZ, 2018, pos. 7156).

Já nos anos 1960, o cinema brasileiro atingirá sua plena maturidade, tendo-nos legado obras de alcance internacional, colocando o Brasil no mapa do cinema mundial com filmes que marcariam a história e que têm ecos em toda a produção cinematográfica brasileira posterior. Com forte teor social, é nesse período que tomará forma o principal movimento cinematográfico nacional, conhecido internacionalmente como Cinema Novo, que contou com a participação dos principais diretores brasileiros em atividade. O movimento, embora com uma estilística compartilhada, tem algumas particularidades que vêm à tona a depender da obra realizada, partindo de “um Brasil remoto e ensolarado, no qual se vislumbram conflitos de cunho político, com forte presença da imagem popular e sertaneja do homem e da mulher” (RAMOS, 2018a, pos. 1409), como são os casos de *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha; passando por uma “densidade psicológica subjetiva exasperada” (RAMOS, 2018a, pos. 1409), tendo como exemplo o filme *Terra em transe* (1967); por fim, chegando a “tons alegóricos buscando a representação da história e [...] a representação no modo agonizante” (RAMOS, 2018a, pos. 1417), no caso de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

Em meio a diversas obras de fundamental relevância dessa década, podemos destacar *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, que causou uma revolução no cinema brasileiro, com uma forte marca autoral e uma capacidade pouco antes alcançada de inovar os métodos cinematográficos no Brasil. Ademais, a obra traz bem marcada a influência

do romance regionalista em sua narrativa de resistência, além de focalizar importantes vieses da luta camponesa no Brasil, como demonstra Silva (2016):

Com *Deus e o diabo*, o propósito de Glauber era afirmar a estética cinemanovista, tendo por base a representação do modo de vida brasileiro, sobretudo o regional. Para isso, ele tomou como referência primária a literatura regional da década de 1930, que revelou escritores como Graciliano Ramos e José Lins do Rego – Glauber tinha especial apego por *Cangaceiros*, de José Lins. Outra fonte de inspiração literária importante do filme é a epopeia *Os sertões*, de Euclides da Cunha. (SILVA, 2016, p. 16-17).

Deus e o diabo, portanto, teve impacto revolucionário no cinema brasileiro e intensifica a atenção do mundo para o cinema produzido aqui, ao estrear no Festival de Cannes, em 1964. Abandonando uma verossimilhança mais realista, característica dos filmes anteriormente realizados no país, a obra de Glauber Rocha investe em uma narrativa mais reflexiva, ao se utilizar de personagens representativos de setores da sociedade e de uma maneira de entender a arte nos anos 1960. Além disso, o filme tem uma montagem incomum para época, imprimindo um ritmo mais acelerado, o que torna a obra ainda mais moderna, como demonstra Ramos (2018):

O modo reflexivo da narrativa é voltado para a instauração de densidade no espaço cênico. Os personagens têm personalidade ou psicologia mais rala. Ganham espessura como polos de forças sociais que os extrapolam. Essa forma narrativa está na origem do choque que a obra provoca em seu lançamento. Concretiza, particularmente na América Latina, o abandono mais radical do realismo pós-guerra que ainda notamos em *Vidas secas* e também em *Os fuzis*, filmes com dramaturgia mais tradicional. Nesse sentido, *Deus e o diabo* inaugura no Brasil a modernidade dos anos 1960, em seu modo de afirmar uma nova estética que passa ao largo da sensibilidade já esgotada do novo cinema do pós-guerra. O ponto claro de ruptura está não só na interpretação épica de [Othon] Bastos, mas também na montagem de Glauber incorporando um conjunto de procedimentos não realistas de falso *raccord* – já experimentados por Godard e outros na *nouvelle vague* francesa, desde pelo menos *O acossado*, montagem também marcada pela inspiração eisensteiniana já mencionada, na sequência do massacre dos beatos de Monte Santo. (RAMOS, 2018b, pos. 1872-1881).

Joaquim Pedro de Andrade é outro diretor que estreou na direção de longas-metragens nessa década, com *O padre e a moça* (1966), tendo, também, traduzido para o cinema o romance *Macunaíma*, de Mario de Andrade, em 1969, obra muito de acordo com os pressupostos modernistas do início do século, amalgamados ao estilo cinemanovista, embora o realizador tenha feito uma leitura aos moldes antropofágicos, propostos pelo movimento de 1922 e tenha realizado uma tradução que incorpora elementos do modernismo, mas também os modifica. E, em 1972, o diretor realiza *Os inconfidentes* (1972), discutindo o papel dos intelectuais na Inconfidência Mineira e incorporando trechos de *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles. Outra adaptação fílmica importante do período é *A hora e vez de*

Augusto Matraga (1965), de Roberto Santos, que retoma o realismo dos anos 1950 na obra homônima de Guimarães Rosa.

Nos anos 1970, é lançada a adaptação filmica *S. Bernardo* (1972), de Leon Hiszman, baseado na obra homônima de Graciliano Ramos. O diretor traduz para a tela do cinema a reconhecida secura da prosa de Graciliano, dirigindo seu filme com uma câmera segura, em que quase não se movimenta, estando parada na grande maioria dos planos, como a observar os acontecimentos que se desenvolvem à sua frente. Dessa forma, Hiszman emula a estilística do escritor, utilizando, também, o texto fonte quase que em sua total integridade, conferindo mais literariedade a seu filme. A obra do cineasta de tom ascético tem, portanto, um “centro de gravidade realista de corte seco, mas ainda carregado pela dilatação do eu interior do protagonista na experiência vazia do transcorrer, que cerca um universo social agora com tintura política” (RAMOS, 2018b, pos. 923). Outro fator que chama a atenção no filme é a atuação, “de um lado, a energia e os arroubos de violência de Othon Bastos [...] de outro, a presença magnética de Isabel Ribeiro, que de forma sutil prolonga o mistério da presença de Madalena sobre a vida de Paulo Honório” (IKEDA, 2016, p. 95).

Em 1973, estreia o longa *Toda nudez será castigada* (1973), de Arnaldo Jabor, adaptação da obra de Nelson Rodrigues, que se distancia um pouco das temáticas cinemanovistas e explora outro filão da discussão no cinema nacional, como afirma Ramos (2018b), “ao descobrir, pela medida rodriguiana, o veio da representação escatológica da burguesia, sacia uma demanda de consciência com a qual o espectador engajado também se satisfaz.” (RAMOS, 2018b, pos. 4153). Em 1974, Jorge Bodansky e Orlando Senna dirigem o filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974), misto de documentário e ficção, que “deixa de lado a representação alegórica do Cinema Novo para mostrar uma realidade muito diferente daquela propagandeada pela ditadura militar” (ZAMBERLAN, 2016, p. 111) e aponta para uma atualização do romance alencarino no Brasil dos anos 1970.

Em 1976, estreou *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, um dos grandes sucessos brasileiros de bilheteria, com mais de 10 milhões de espectadores, obtendo a maior renda do cinema nacional até 2010. O filme adapta a obra homônima de Jorge Amado, com a atriz Sônia Braga no papel principal. No ano seguinte, estreia, em longa-metragem, a diretora Ana Carolina, com o filme *Mar de rosas* (1977), que “tem como alvo direto o clima tempestuoso das relações entre homem e mulher, adulto e adolescente, sexualidade e afeto, na vida da classe média que percorre a Via Dutra” (XAVIER, 2001, p. 109). Sobre a diretora, cabe dizer que não é coincidência que só agora apareça uma mulher no comando de uma produção cinematográfica nesse breve panorama, uma vez que as relações desiguais de gênero se espraiam por todos os aspectos da vida em sociedade e no cinema isso não seria diferente. A

década de 1980 se abre com a obra *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), de Hector Babenco, adaptação do livro *Infância dos mortos* (1977), de José Louzeiro, a “obra que denuncia a situação extremamente degradante a que estão submetidos os jovens infratores no Brasil e sua formação – sentimental e ‘profissional’ – no mundo do crime”. (AUTRAN; ORTIZ, 2018, pos. 6630).

Em 1981, Leon Hiszman volta ao realismo social ao estilo do pós-guerra em *Eles não usam black-tie* (1981), adaptação da obra homônima de Gianfrancesco Guarnieri, que traz os embates dentro de uma mesma família sobre a greve como instrumento de luta dos trabalhadores. Em 1982, Roberto Farias produz *Pra frente Brasil* (1982), filme que critica duramente a ditadura militar brasileira ainda em vigência no ano de produção da película. Já em 1983, são produzidas duas importantes adaptações cinematográficas a partir de obras da literatura brasileira, são elas *Sargento Getúlio* (1983), de Hermano Penna, adaptado do livro homônimo de João Ubaldo Ribeiro, e *Inocência* (1983), adaptado magistralmente por Walter Lima Jr., a partir da obra do romantismo brasileiro escrita por Visconde de Taunay.

Ainda na década de 1980, Suzana Amaral estreia com o seu longa-metragem *A hora da estrela* (1985), adaptação do romance homônimo de Clarice Lispector, trazendo novamente a temática do desbravamento da grande metrópole por uma personagem nordestina. No mesmo ano, Hector Babenco lança *O beijo da mulher aranha* (1985), outra adaptação, dessa vez da peça homônima de Manuel Puig. No ano seguinte, Carlos Reichenbach faz uma releitura do *Fausto* (1829), de Goethe, na obra *Filme demência* (1986). Com isso, o cinema brasileiro demonstra uma longa tradição de relação entre cinema e literatura e, também, de um cinema preocupado com as questões sociais que assolam o país. No entanto, como já afirmamos, o cinema nacional sobrevive, de tempos em tempos, a fragorosas crises, o que impulsiona os cineastas a estarem sempre questionando e problematizando a situação da indústria cinematográfica no Brasil. Em fins dos anos 1980 e início dos anos 1990, também foi assim, como veremos a seguir.

3.2.1 As adaptações filmicas brasileiras e as narrativas de resistência

No final dos anos 1980 e início dos anos 1990, o cinema brasileiro passou por uma grave crise motivada, entre outros fatores, pela má administração dos recursos públicos que financiavam o cinema nacional e pelo desmonte que o governo Collor (1990-1992)¹³ cometeu

¹³ Fernando Collor de Melo foi o primeiro presidente brasileiro eleito após a ditadura militar (1964-1985), sendo conhecido durante a campanha eleitoral como o “caçador de marajás”, devido às promessas de uma política liberalizante do estado brasileiro. No entanto, Collor renunciou ao cargo após um processo de impeachment decorrente de uma grave crise política.

contra o cinema nacional. O ocaso da Embrafilme e o esgotamento das produções do estúdio Boca em São Paulo são emblemáticos dessa crise, que marcaria profundamente a produção brasileira do período.

Porém, a Retomada do cinema brasileiro inicia a partir de 1993, ano da promulgação da Lei do Audiovisual, que concede incentivos fiscais às pessoas físicas e jurídicas que investem na produção de filmes brasileiros. No entanto, o impacto da lei só será sentido a partir do ano seguinte, uma vez que apenas três filmes brasileiros foram lançados em 1993. Em 1994, a situação do cinema brasileiro começa a se reestabelecer, tendo o lançamento de onze filmes, o que representava já um significativo avanço na comparação com o ano anterior.

Nessa década, um dos principais filmes é *Central do Brasil* (1998), obra mais madura desse início de retomada do cinema brasileiro; o filme de Walter Salles teve uma carreira internacional de sucesso. O filme “se constrói sobre dicotomias. O urbano da estação de trem se contrapõe ao rural do sertão onde Dora e Josué mergulharão” (SABADIN, 2016, p. 61), e, assim, o diretor compõe uma espécie de *road movie*, partindo do Rio de Janeiro e indo até Bom Jesus do Norte, no sertão nordestino. Salles, portanto, elabora um olhar sensível para as desgraças sociais que se cotidianizam em solo nacional, sem esquecer de demonstrar as sutis diferenças mesmo entre os trabalhadores mais precarizados, como no caso da protagonista, professora aposentada que escreve cartas alheias para suplementar a renda.

No mesmo ano, estreia *O viajante* (1998), de Paulo César Saraceni, terceira adaptação do diretor da obra de Lúcio Cardoso, que, dessa forma, encerra sua “trilogia da paixão”, tematizando a violência familiar presente no espaço rural brasileiro. Cabe mencionar, nesse fôlego inicial da Retomada, a entrada da produtora Globo Filmes na realização de obras cinematográficas, tendo como primeiro sucesso *O auto da Compadecida* (1999), de Guel Arraes, adaptado da obra homônima de Ariano Suassuna, que traz a cultura popular do cordel para o centro do debate, de maneira leve, mas sem deixar de fazer crítica social.

Nos anos 2000, a presença forte de mulheres na direção será também um aspecto importante dos anos da Retomada, como é o caso do filme *Bicho de 7 cabeças* (2000), de Laís Bodanzky, adaptação de *O canto dos malditos* (1990), de Austregésilo Carrano. Outra importante adaptação do período é o filme *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, baseado no romance homônimo de Raduan Nassar. Do mesmo ano é a obra *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, que conta a história de uma guerra de vingança entre duas famílias do sertão brasileiro. Esta obra de Salles é adaptação do romance *Prilli i Thyer* (1978), do escritor albanês Ismail Kadare, sendo pouco comum, na filmografia nacional, a adaptação de obras estrangeiras em filmes brasileiros.

No ano seguinte, outra adaptação é o filme *O invasor* (2002), de Beto Brant, baseado em livro de Marçal Aquino, que começa a tematizar a violência intramuros da classe média brasileira. Nesse mesmo ano, o diretor José Padilha lança seu primeiro trabalho de ficção, *Tropa de elite* (2007), obra em que o diretor continua sua pesquisa sobre a violência urbana endêmica no Brasil, contando a história da truculência da polícia, mas a partir do ponto de vista de um policial. Dessa forma, o personagem Capitão Nascimento se transforma numa espécie de herói das classes médias urbanas no Brasil por incorporar um discurso protofascista, que foi amplamente difundido por setores da mídia corporativa e por grupos políticos conservadores nos últimos anos.

No entanto, talvez o grande filme desta década seja *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Katia Lund, adaptação fílmica do romance homônimo de Paulo Lins. A obra tematiza a violência urbana brasileira desde meados da década de 1960 até mais ou menos os anos 1980, demonstrando como o crime se desenvolve nas favelas do Rio de Janeiro e como ele atinge diferentes setores da população que lá habita. *Cidade de Deus* obteve grande sucesso internacional, com quatro indicações ao Oscar, trazendo, ainda, um respiro no tradicional realismo do cinema nacional, como afirma Ramos (2018): “A proposta [do filme] se distancia simultaneamente dos modos modernos da ‘crueldade’ e do ‘distanciamento’ [...] e aqueles mais clássicos da *mimesis*, que se estabeleceram na transfiguração da piedade e da compaixão como catarse”. (RAMOS, 2018c, pos. 12269-12278).

No ano seguinte, seria lançado *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, retrato cruel da chacina perpetrada pela Polícia Militar de São Paulo, no então maior presídio da América Latina, baseado na obra *Estação Carandiru* (1999), de Drauzio Varella. Em *Carandiru* (2003), Babenco retoma o tema da violência nos presídios e em casas de custódia, como no seu *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), demonstrando como o Estado é peça ativa na perpetuação da violência na sociedade.

A partir de 2010 e até de um pouco antes, o cinema contemporâneo brasileiro goza de uma curva ascendente na produção de longas-metragens, devido à maior quantidade de dinheiro público investido, através de editais e leis de incentivo fiscal, e, ainda, da digitalização cada vez maior dos processos de realização. Além disso, houve um aumento considerável do número de cursos de graduação em cinema, uma expansão na quantidade de festivais voltados para o cinema nacional e uma profusão de pesquisas acadêmicas com foco específico na matéria fílmica. Nesse período, a quantidade de diretores estreantes foi bastante expressiva, a realização de filmes com baixo orçamento, a produção de filmes universitários e, também, iniciativas partindo de novas casas de produção fora do eixo Rio-São Paulo foram aspectos importantes desta década.

Ainda neste período, a realização dos filmes se espalha por mais lugares fora do eixo Rio-São Paulo, com participação ativa de pequenas e médias produtoras de Minas Gerais, Brasília e alguns estados do Nordeste. Isso faz com que a produção de longas-metragens no Brasil tenha um pico de 185 títulos produzidos no ano de 2018 (AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2018, p. 11). Além disso, a cinematografia de corte mais autoral tem bastante relevância nestes anos, mas, como demonstram algumas produções, não deixam de flertar com o grande público. Mais recentemente, um jovem diretor que tem chamado atenção da crítica é o mineiro Affonso Uchôa. Com sua obra *Arábia* (2017), o cineasta traz para a tela do cinema o trabalhador urbano brasileiro deste início de século e as agruras enfrentadas por ele, como demonstra Pereira (2018): “uma tentativa de mostrar de forma humana, demasiada humana, um expressivo setor da sociedade brasileira para quem a vida insiste em se apresentar em sua face mais cruel, em suas paixões e sabores” (PEREIRA, 2018, p. 590). É importante notar a semelhança da temática do filme de Uchôa com *Redemoinho* (2016), de José Luiz Villamarim, uma vez que ambos os filmes tematizam a mesma classe social, porém com enfoques que se distanciam das narrativas fílmicas mais clássicas ao abordarem questões mais subjetivas dos personagens trabalhadores que protagonizam essas obras. Dessa forma, *Redemoinho* (2016) se inscreve nessa tradição das narrativas de resistência que permanece, com variações temáticas, nas produções cinematográficas contemporâneas, uma vez que o filme de Villamarim tangencia problemas relevantes acerca da industrialização das cidades e como isso afeta a vida de seus moradores.

É importante ainda mencionar a obra de um dos principais diretores brasileiros desta década, Kleber Mendonça Filho. Seu primeiro trabalho em longa-metragem é *O som ao redor* (2012), uma das obras mais significativas deste período. O realismo mundano de seu enredo alia uma narrativa de suspense a uma excelência na técnica das imagens e da montagem, além de utilizar a sonoplastia como um elemento considerável na urdidura cinematográfica. Kleber Mendonça, portanto, condensa, em uma rua da cidade de Recife, todo um país e suas contradições, simbolizando os aspectos mais característicos da nação nesse logradouro e ressignificando os grandes espaços abertos característicos em filmes do Cinema Novo e da Retomada em espaços diminutos dos apartamentos da classe média brasileira. Além disso, a obra, de certa forma, capta questões contemporâneas, como demonstra Rabello (2015):

Mais decisivo para o sucesso de crítica, porém, é o fato de *O som ao redor* ter capturado traços que constituem expressiva parcela da experiência social do Brasil contemporâneo. As personagens da classe média recifense – que, com suas particularidades, não diferem substancialmente das de outras grandes cidades brasileiras – orbitam em torno de seus anseios de consumo e necessidade de segurança, bem como se entorpecem em desprazeres e tédio. (RABELLO, 2015, p. 157).

Após o sucesso de *O som ao redor*, Kleber Mendonça lançaria seu segundo longa, *Aquarius* (2016), e, neste filme, o diretor aponta para caminhos um pouco mais específicos dos tratados em sua obra anterior, fazendo uma crítica à especulação imobiliária predatória presente em Recife e em toda grande cidade brasileira. Por fim, em 2019, estreia *Bacurau* (2019), dirigido junto com Juliano Dornelles, o filme em que o cineasta expande mais ainda a sua narrativa de resistência, tendo, inclusive, impacto no debate político brasileiro, ao mostrar a luta de um pequeno povoado no sertão pernambucano contra a desumanização provocada por invasores estrangeiros com ajuda de políticos locais.

Apesar do sucesso recente do cinema brasileiro em festivais internacionais, a ANCINE (Agência Nacional do Cinema) vem sofrendo sucessivos cortes de verbas, e festivais de cinema com temática LGBTQIA+ tiveram seu patrocínio interrompido pelo Governo Federal. Isso, muito provavelmente, decorre de uma visão estreita do que é o cinema e de sua importância, inclusive, econômica para o Brasil, uma vez que a indústria cinematográfica brasileira, mesmo com todos os percalços, emprega milhares de pessoas em todo o país e movimenta bilhões de reais por ano. Além disso, é inegável a potência que o cinema brasileiro tem para a projeção do país no exterior, sendo, inclusive, um importante meio de debate e reflexão acerca das questões mais presentes no campo político. Assim, podemos perceber o potencial de ameaça que as narrativas de resistência representam ao poder estabelecido, ao problematizarem o aparelhamento ideológico dos órgãos de cultura no Brasil e, ainda, ampliarem o alcance de temas tão caros à discussão sobre o país que queremos construir, visto que não há projeto civilizatório de nação sem a valorização da produção cultural do país.

4 A ADAPTAÇÃO FÍLMICA COMO TRADUÇÃO

A tradução intersemiótica é definida por Jakobson (1991) como aquela em que os signos verbais são transmutados em outro sistema de signos não verbais (JAKOBSON, 1991, p. 65). A adaptação fílmica de obras literárias, portanto, enquadram-se nessa categoria de tradução, uma vez que a narrativa literária escrita é traduzida para as telas do cinema em linguagem cinematográfica. No entanto, essa não é uma simples transposição *ipsis litteris*, visto que nem mesmo a sinonímia de palavras dentro de um mesmo idioma tem uma correlação de significados absoluta, o que dizer, então, da tradução entre sistemas de signos verbais para signos não verbais. Dessa forma, cabe ressaltar que a prosa de Luiz Ruffato apresenta dificuldades mais desafiadoras ainda no que concerne à ideia do que seria o original, a versão de fato adaptada, já que, em *O mundo inimigo* (2005), o escritor reescreveu alguns textos já publicados anteriormente e, uma vez mais, reescreveu-os na edição definitiva de *Inferno provisório* (2016). Por um lado, aparentemente, isso não seria problema para o trabalho de tradução de Luiz Villamarim, dado que o diretor iniciou a produção de *Redemoinho* (2016) antes da edição definitiva de Ruffato, por outro, podemos apontar possíveis complicadores no processo tradutório feito por Villamarim, tendo em vista características específicas da prosa do escritor mineiro, como, por exemplo, a profusão de personagens, em diferentes momentos de sua vida, a multiplicidade de vozes narrativas e, ainda, a diversidade de gêneros textuais presentes no livro. Assim, o estabelecimento de qualquer diálogo entre essas obras traz um problema que Jakobson (1991) entende ser a razão de ser da Linguística, que, por extensão, podemos também associar à tradução: “A equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Linguística” (JAKOBSON, 1991, p. 65).

No entanto, poderemos notar, conforme desenvolvemos nossa argumentação, que a preocupação da tradução de Villamarim recairá não somente sobre os aspectos formais do texto de Ruffato, mas sobretudo sobre alguns dos temas tratados pelo escritor. Ademais, não buscamos, em nossa pesquisa, a propalada “fidelidade” a que, muitas vezes, é submetida a discussão do senso comum sobre o trabalho de tradução para o cinema. Encaramos, portanto, as duas obras como autônomas entre si, porém com pontos de aproximação e distanciamento, conforme poderemos observar. Por conseguinte, não se trata de sacralizar o texto fonte, como ensina Berman (2002, p. 16), em detrimento do texto alvo, mas de entender as potencialidades de cada um deles. Mesmo que o teórico francês esteja se referindo exclusivamente a traduções de textos escritos de uma língua para outra, entendemos que esta reflexão pode ser estendida à tradução fílmica. Ou ainda mais alargada, como afirma Plaza (2001), ao discutir a natureza do signo:

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. (PLAZA, 2001, p. 18).

Dessa forma, podemos perceber que o conceito de tradução está na base mesmo da formulação cognitiva de cada indivíduo, uma vez que os signos se encadeiam numa complexa cadeia semiótica que tende ao infinito. O signo, portanto, no entendimento de Plaza (2001), é o intermediador entre o pensamento e sua elocução em uma interação comunicativa, já que ele necessita de uma tradução em alguma “expressão concreta e material de linguagem que permita a interação comunicativa” (PLAZA, 2001, p. 18-19). Assim, emerge outra característica do signo, também apontada por Peirce e Bakhtin, que é sua natureza social, visto que já carrega a possibilidade de transpor a fronteira do eu para o outro, como demonstra Plaza (2001): “sendo dialógica, a linguagem é necessariamente social, pois todo conhecimento é mediado pela linguagem que não é propriedade individual, mas coletiva.” (PLAZA, 2001, p. 19).

Para o entendimento do “reino da adaptação”, buscamos os estudos de Naremore (2000), em que o autor discute como a adaptação fílmica é importante para o cinema e, na mesma medida, como ela é negligenciada pelos estudos sobre a arte cinematográfica. Segundo o autor, uma das razões disso é institucional, já que os departamentos universitários de literatura utilizam as adaptações fílmicas como forma de acessar a literatura por diferentes meios e, ainda, ignoram as adaptações que não sejam de romances, como são exemplos as baseadas em peças teatrais, quadrinhos ou poemas narrativos (NAREMORE, 2000, p. 1). Outro fator mencionado por Naremore é sobre as discussões acerca das adaptações serem muitas vezes limitadas a dizer se o filme é melhor ou pior que o livro e se aquele foi fiel a este. Ora, essa alegação se liga ao que Berman (2002) chamou de “condição ancilar” da tradução, uma vez que esta estaria relegada a um papel secundário em relação à obra fonte, impedindo, desta forma, um exame mais detalhado da obra de chegada como fenômeno independente. Ademais, o estudioso americano demonstra que, desde seu nascedouro, há uma preocupação da indústria cinematográfica em ser palatável às classes médias, adaptando obras de reconhecido prestígio social da literatura para o cinema, o que se convencionou chamar de cinema de arte. Como exemplo desse cinema de arte no Brasil, o autor cita as diversas adaptações da obra de José de Alencar (NAREMORE, 2000, p.4). As adaptações de Alencar estão, portanto, conformadas com uma tendência que Naremore detecta nas traduções fílmicas de traduzirem mais as obras “de leitura” do século XIX do que obras “de escrita” do alto modernismo europeu, em que a forma tinha bastante proeminência (NAREMORE, 2000, p. 4). Esse esforço da literatura moderna europeia em bastar-se a si mesma em sua forma, impossibilitando ou, ao menos,

dificultando sua adaptação, segundo Naremore, será ressignificado na contemporaneidade, uma vez que o pós-modernismo pode ser descrito como uma tentativa radical de adaptar toda mídia a qualquer outra (NAREMORE, 2000, p. 13). Por fim, ao comentar um texto de André Bazin, Naremore concorda com o crítico francês ao afirmar que um dos resultados das adaptações é a criação de uma mitologia nacional, já que estas expandem o alcance da obra original. Como exemplo disso, o autor menciona *Moby Dick* (1851), de Herman Melville, e suas inúmeras adaptações (NAREMORE, 2000, p. 14).

Aqui, no Brasil, podemos mencionar, entre outros, as adaptações da obra de Jorge Amado para TV e cinema, expandindo, assim, o público do escritor baiano, ainda que parte significativa desse público não tenha lido seus romances. Um caso representativo é o romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), que teve três adaptações para telenovelas e uma adaptação para o cinema. Dessas, as que tiveram mais apelo popular foram as adaptações *Gabriela* (1975), telenovela de Walter George Durst, e *Gabriela, cravo e canela* (1983), filme de Bruno Barreto. Essas adaptações tiveram tal impacto que é difícil conceber alguém que não imagine a personagem Gabriela personificada na atriz Sônia Braga, que protagonizou tanto a novela de Durst quanto o filme de Barreto. Dessa forma, podemos perceber o quanto as adaptações filmicas ou televisivas afetam a recepção de uma obra literária, fazendo com que tanto esta quanto aquelas potencializem seu alcance. Além disso, as adaptações criam um imaginário próprio de leitura das obras de partida, fazendo com que estas sejam lidas com as imagens criadas por aquelas, uma vez que as adaptações popularizam as representações dos personagens, lugares e situações da obra de partida. No caso de *Gabriela*, parte do sucesso das novelas e do filme se devem ao prestígio do já bastante popular escritor que se tornara Jorge Amado e que, com esse romance, tomava novos rumos na sua obra, deixando de ser mais explicitamente política e tratando mais especificamente da cultura negra e popular da Bahia.

Outra obra que teve todo um imaginário criado a partir das adaptações é *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna. A peça teve três adaptações para o audiovisual, com os filmes *A Compadecida* (1969), de George Jonas e *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987), de Roberto Farias e a minissérie, que posteriormente foi editada como filme, *O auto da Compadecida* (1999), de Guel Arraes. Esta série, produzida pela Rede Globo de Televisão teve bastante sucesso popular, com repercussão enorme por todo o país, fazendo com que, após o sucesso da série, ela fosse editada para o cinema, angariando a maior bilheteria do ano de seu lançamento, além de criar um imaginário próprio, a partir do sucesso da série e do filme.

Voltando a Naremore, segundo ele, o que Bazin já enxergava em 1948 está cada vez mais claro desde o fim do século XX até o início deste, visto que os limites entre as diferentes mídias estão crescentemente mais esgarçados, muito também pelo avanço irrefreável dos canais

de *streaming* na internet. Para o autor, portanto, “a adaptação se tornará parte de uma teoria geral da repetição e passará das margens para o centro dos estudos da mídia contemporânea”¹⁴. (NAREMORE, 2000, p. 15, tradução nossa).

Desde o final dos anos 1990, a mídia contemporânea tem, portanto, incorporado novas formas narrativas, inclusive nas séries transmitidas pela TV e/ou por canais de *streaming*, mais recentemente. Segundo Mittell (2012), esse novo formato engloba a “complexidade narrativa” como alternativa aos antigos programas episódicos e seriados (MITTELL, 2012, p. 30). Como exemplo disso, o autor menciona as séries *The Sopranos* (1999-2007), *The wire* (2002-2008), *Lost* (2004-2010), entre outras. Essa complexidade é originada, entre outros fatores, pela chegada à televisão de diretores e roteiristas que iniciaram suas carreiras no cinema e que aceitaram o desafio de criar produtos em formatos seriados longos e artisticamente mais elaborados, com possibilidades de aprofundamento dos personagens, continuidade do enredo e variações a cada episódio, o que seria mais problemático no formato de duas horas dos filmes (MITTELL, 2012, p. 33). Muito disso é possibilitado, também, pela interação imediata do público através da internet, criando grupos de discussões, em que as narrativas são aprofundadas ou, ainda, multiplicadas em outras narrativas e teorias sobre as séries, finalmente, multiplicando as possibilidades de criação dos realizadores (MITTELL, 2012, p. 35). Podemos acrescentar a isso o fato de esses produtos estabelecerem um diálogo com a literatura em que as séries televisivas incorporam técnicas advindas dos romances e aproveitam seu largo formato para aprofundarem características dos personagens e da trama. Essa prática no cinema já ocorria há bastante tempo. Hitchcock, por exemplo, entendia que um filme estaria mais próximo do conto do que de um romance (NAREMORE, 2000, p. 5), o que nos permite conjecturar então que o formato das séries estaria mais próximo das narrativas mais longas.

As longas narrativas seriadas passam a ser, portanto, um importante produto cultural deste século que, além de incorporar mecanismos próprios da construção de romances, passam a fazer, como os filmes, adaptações de livros, como é o caso mais recente da série *Game of thrones* (2011-2019), baseada na obra *As crônicas de gelo e fogo* (1996-presente), de George R. R. Martin, sucesso de público e crítica. As adaptações, segundo Cattrysse (1992), são também uma forma de tradução da obra de partida e, muitas vezes, não têm um único texto fonte (CATTRYSSSE, 1992, p. 61), como é exemplo a tradução feita por Villamarim, que tem como núcleo o capítulo “Amigos”, porém com inserções no enredo de outros capítulos do livro de Ruffato. Ainda de acordo com Cattrysse (1992), as adaptações cinematográficas devem ser entendidas como um conjunto de práticas discursivas, cuja produção foi determinada por várias

¹⁴ “adaptation will become part of a general theory of repetition and will move from the margins to the center of contemporary media studies”. (NAREMORE, 2000, p. 15).

práticas discursivas anteriores e, ainda, por seu contexto histórico (CATTRYSSSE, 1992, p. 62). Dessa forma, o autor entende que o estudo da adaptação cinematográfica consiste em um conjunto mais ou menos específico de relações explícitas e implícitas entre práticas discursivas e seus respectivos contextos históricos (CATTRYSSSE, 2014).

Na adaptação de Villamarim, por exemplo, o diretor produz uma espécie de reescrita da obra de Ruffato, ao selecionar determinados capítulos e focos narrativos para, assim, construir uma diegese própria no filme. Dessa forma, Villamarim cria uma narrativa particular, partindo de aspectos muito pontuais da obra de partida, amalgamando diferentes situações e elaborando fusões de alguns personagens. Essa reescrita, portanto, não está livre de contingências ideológicas, como afirma Lefevere (1992):

Reescrita é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. Mas a reescrita também pode reprimir a inovação, distorcer e controlar, e em uma época de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, pode nos ajudar a adquirir maior consciência a respeito do mundo em que vivemos¹⁵.
(LEFEVERE, 1992, p. vii, tradução nossa).

É muito provável, portanto, que o fato de o filme ser produzido pela Globo Filmes, maior produtora de audiovisual do país e parte de um importante conglomerado de comunicação, tenha interferido nos aspectos abordados pelo diretor do filme, uma vez que o Grupo Globo sendo a maior emissora de televisão do Brasil é, muito por causa disso, um importante ator político no cenário nacional. Assim, da mesma forma como aconteceu com a obra de Jorge Amado, em que a emissora escolhe adaptar romances do escritor baiano depois de estes ficarem menos explicitamente políticos – como é o caso de *Gabriela, cravo e canela* (1958), mencionado acima –, com Ruffato pode acontecer o mesmo, tendo as questões mais declaradamente políticas suavizadas na adaptação feita por Villamarim, com produção da Globo Filmes.

Outro importante aspecto a ser mencionado nessa discussão é o fato de os estudos da tradução, pelo menos nas perspectivas mais atuais, não tratarem as obras de acordo com uma hierarquia, em que o cinema ocupa sempre um espaço inferior, como se fizesse um desserviço

¹⁵ Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulation processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live.

à literatura, como afirma Stam (2006): “Com demasiada frequência, o discurso sobre a adaptação sutilmente re-inscreve a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema”. (STAM, 2006, p. 20). Stam entende que as raízes desse pensamento estão nas inúmeras adaptações medíocres de romances importantes, mas não só; o autor aponta também alguns preconceitos primordiais que embasam tais julgamentos. São eles:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”). (STAM, 2006, p. 21).

Tais argumentos, no entanto, sofrerão um forte contraponto dos estudos estruturalistas e pós-estruturalistas, que, durante as décadas de 1960 e 1970, passam a entender “todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem ‘textos’ dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários, abolindo, desta forma, a hierarquia entre o romance e o filme.” (STAM, 2006, p. 21). Partindo de conceitos bakhtinianos, Stam mobiliza as noções de dialogismo e intertextualidade para, assim, transcender as possíveis contradições suscitadas pela ideia de “fidelidade” e, dessa forma, entender a adaptação sem desconsiderar a resposta dialógica do leitor/espectador (STAM, 2006, p. 28). Outra questão importante trazida pelo autor é a importância do contexto de produção da obra adaptada e, também, o contexto da adaptação. De que forma esses contextos se relacionam, se estão distantes ou próximos no tempo ou, ainda, quais as motivações do presente da obra adaptada que foram cruciais para a produção da adaptação são aspectos importantes de serem observados. Segundo Stam (2006), “Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação”. (STAM, 2006, p. 48). Por fim, o autor chama atenção para que o estudo das adaptações não perigues cair em um relativismo obtuso, uma vez que é possível avaliar uma adaptação de acordo com rigor metodológico:

Nós ainda podemos falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez orientados não por noções rudimentares de “fidelidade” mas sim, pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “re-elaboração” do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes. (STAM, 2006, p. 51).

Podemos pensar, portanto, que os romances adaptados para o cinema são escritos em uma outra linguagem, com uma semiologia própria, como defende Metz (1972), ao comparar obras que utilizam mais explicitamente um modelo narrativo e outras que não se utilizam desse modelo:

As grandes figuras fundamentais da semiologia do cinema – montagem, movimento de câmera, escala dos planos, relações da imagem com a palavra, sequências e outras unidades de grande sintagmática... – são mais do que semelhantes nos “pequenos” filmes como nos “grandes”. (METZ, 1972, p. 113).

Dessa forma, podemos perceber que a narrativa cinematográfica desenvolveu maneiras próprias de contar suas histórias, através de características únicas de sua linguagem, desde quando foi confrontada com os problemas da narração. Isso faz com que Metz (1972) equivalha literatura e cinema:

A arte do filme encontra-se no mesmo plano semiológico que a arte literária: as combinações e as limitações propriamente estéticas – aqui versificação, composição, figuras... lá enquadrações, movimentos de câmera, “efeitos” de luz – têm o papel de instância conotada, sobrepondo-se esta a um sentido denotado, representado na literatura pela significação propriamente linguística ligada, no idioma usado, às unidades empregadas pelo escritor –, e no cinema pelo sentido literal (isto é, perceptivo) dos espetáculos que a imagem reproduz, ou dos ruídos que a faixa sonora reproduz. (METZ, 1972, p. 116-117).

Se, por um lado, esse olhar semiológico de Metz nos ajuda a compreender os meandros da linguagem cinematográfica, por outro, é importante entender que os filmes são produtos de um tempo histórico e respondem, como todo produto humano, a contingências ideológicas de seu tempo. Sobre isso, afirma Martin (2005):

Se os fenômenos linguísticos funcionam, numa certa medida, independentemente das circunstâncias materiais e temporais da realização dos filmes, eles não podem ser delas separados sob pena de se cair numa arbitrariedade formalista. Porque o *real do cinema* [...] se inscreve no *cinema do real*, isto é, no conjunto de determinismos históricos e ideológicos dos quais os filmes são o espelho ou o motor. (MARTIN, 2005, p. 14, grifos do autor).

Liga-se a isso a distinção apontada por Martin (2005) de a especificidade da linguagem do cinema advir de uma “reprodução fotográfica da realidade” (p. 24), no entanto essa reprodução é sempre mediatizada pelo tratamento filmico. Segundo o próprio autor, “Isto significa que a realidade que aparece no ecrã nunca é totalmente *neutra*, mas sempre *senal* de algo mais, num qualquer grau” (MARTIN, 2005, p. 24, grifos do autor). Essa relação que surge entre o que o diretor escolhe mostrar na tela do cinema e o que realmente existe no mundo é um dos principais aspectos da linguagem cinematográfica, uma vez que as escolhas que o diretor faz cumprem determinados propósitos na construção dos sentidos do filme. Ao comentar essa relação, afirma Martin (2005):

Esta ambiguidade de relação entre o real objetivo e a sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai desde a crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos *signos* implícitos como elementos de uma *linguagem*. (MARTIN, 2005, p. 25, grifos do autor).

É dessa forma, portanto, que entendemos a linguagem cinematográfica e suas inúmeras possibilidades, além de investigar suas relações com a literatura e quais os mecanismos utilizados na tradução desta naquela. Isto posto, nosso intuito é, de maneira específica, flagrar os pontos de encontro e desencontro na construção do filme *Redemoinho* (2016), de José Luiz Villamarim, ao traduzir para o cinema a obra *O mundo inimigo* (2005), de Luiz Ruffato. Miramos, portanto, os entrecruzamentos entre presente e passado na vida dos personagens e como isso reflete os conflitos entre eles, revelando como a engrenagem histórica de transformações de uma pequena cidade do interior brasileiro interfere na vida desses sujeitos e, ainda, como a emigração opera nessas vidas. Para isso, entendemos a adaptação fílmica como tradução (CATTRYSSSE, 2014) e como ela se faz cada vez mais presente na vida dos espectadores de cinema e, mais recentemente, da televisão.

4.1 A tradução de Ruffato por Villamarim

O mundo inimigo (2005) é o segundo volume de uma série de romances de Luiz Ruffato sob o título geral de *Inferno provisório*. A pentalogia de Ruffato tem início em 2005, com o romance *Mamma son tanto felice* (2005), e finaliza em 2011, com o volume *Domingos sem Deus* (2011). Assim, a obra atravessa a história dos trabalhadores de uma cidade interiorana brasileira, que vai se transformando de um espaço rural em espaço urbano, e, nesse ínterim, o autor levanta muitas questões candentes da sociedade brasileira da segunda metade do século XX. O foco da obra de Ruffato é, portanto, a classe social da qual o próprio escritor é oriundo, que se utiliza desse fato para fazer uma literatura preocupada com a situação da classe trabalhadora no Brasil e, também, uma tentativa de reparação da sub-representação dessa mesma classe na literatura brasileira. São essas características que o próprio Ruffato mobiliza para a discussão de sua obra e que tocam em temas tão diversos quanto diversa e monumental é essa epopeia operária, a partir de uma profusão de vozes e gêneros narrativos.

O livro de Ruffato traz uma quantidade enorme de personagens, em diferentes momentos de sua vida, em uma história não linear com diferentes vozes narrativas e uma relativamente extensa passagem do tempo. Esses dados, por si sós, parecem dificultar o trabalho de adaptação, fazendo com que o tradutor, nesse caso Villamarim, tenha algumas dificuldades

na tomada de decisões em sua tradução. O diretor, no entanto, não se furta de fazer essas escolhas, particularizando sua leitura da obra de origem e fazendo emergir sentidos antes latentes na obra do escritor. A primeira delas a ser considerada é quanto à estrutura narrativa de *O mundo inimigo*, uma vez que o livro é escrito em capítulos que são mais ou menos independentes entre si e que compartilham os mesmos personagens, mas em momentos diferentes da vida deles. Quanto a isso, o foco de Villamarim, em seu filme, será o capítulo “Amigos”, que conta o reencontro de Gildo e Luzimar, amigos de infância que há tempos não se viam. No entanto, Villamarim amplia o escopo de sua obra e compõe seu filme incluindo personagens e situações de outros capítulos do romance.

Na sua série de romances *Inferno provisório*, da qual faz parte *O mundo inimigo* (2005), Luiz Ruffato cria um panorama da classe trabalhadora brasileira, percebendo sua heterogeneidade interna e, com isso, diferindo da maior parte da literatura feita no Brasil, como nos mostra Dalcastagnè (2012):

No lugar dos intelectuais e artistas que circulam com desenvoltura por tantos romances e contos, ele [Ruffato] empurra para dentro da trama costureiras e operárias cansadas; em vez de traficantes sanguinários (e exóticos), traz ladrões baratos que tropeçam nas próprias pernas ou homens bêbados, envergonhados por não conseguirem sustentar os filhos. Enfim, um bando de trabalhadores pobres, de desempregados, de migrantes fracassados que ignoram a placa de “não há vagas” e se instalam ali, onde “não é o seu lugar”. Eles entram e vão carregando consigo suas frustrações, seu cheiro de suor, seus objetos de plástico e suas mesas de fórmica, transportam sua vida mais íntima, impregnada de sonhos. Mas são indivíduos, que, com suas trajetórias pessoais, ajudam-nos a compor um painel mais plural sobre a vida no país nos dias de hoje. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 42).

As histórias que interessam a Ruffato, sobretudo, são as daquelas pessoas que vivem nas periferias urbanas, mas não só isso. O autor tem o cuidado de fazer o relato das diferenças vividas no interior da própria classe trabalhadora, para que, dessa forma, o leitor perceba que há muita heterogeneidade ali e que essas nuances são definidoras da personalidade de seus personagens. Além disso, a forma como Ruffato constrói as narrativas que compõem *O mundo inimigo* (2005) demonstra uma certa fragmentação e uma velocidade narrativas, uma vez que os capítulos são mais ou menos autônomos entre si, ainda que guardem semelhanças por tratarem dos mesmos personagens, em diferentes momentos de sua vida. Sobre essa forma narrativa proposta por Ruffato, afirma Cury (2007):

São textos que até chegam, muitas vezes, a constituir um gênero literário novo, modulado numa narrativa formalmente marcada pela concisão e rapidez, como registros ininterruptos de realidades em movimento célere e que não têm repouso, que mal se deixam apreender na sua precária momentaneidade. (CURY, 2007, p. 10-11).

Essa celeridade narrativa, que tenta dar conta de um mundo cada vez mais acelerado em suas redes de comunicação, é marca, segundo Cury (2007), de uma tendência das narrativas

brasileiras contemporâneas e, também, de Luiz Ruffato. Ademais, o modelo empregado pelo autor aponta para uma mimetização dessa vida fragmentária dos personagens com a forma narrativa encontrada por ele, de acordo com Corpas (2008):

de um lado, o fio narrativo frágil, entrecortado, e, de outro lado, o foco nas miudezas do cotidiano parecem coincidir com a precariedade das condições de vida na baixa classe média (imprensada entre o risco de rebaixamento e o desejo de acesso à prosperidade) e nas camadas mais pobres (também duplamente pressionadas, pela privação do básico para a sobrevivência e pela ânsia de consumo). (CORPAS, 2008, p. 2).

Outra marca importante das histórias de *O mundo inimigo* (2005) é a migração, tanto de trabalhadores italianos pobres que chegam a Cataguases, quanto dos moradores de Cataguases rumo a São Paulo, em busca de condições melhores de vida e trabalho. Segundo Walty (2007), a migração estabelece, na obra ruffatiana, um entrecruzamento de lugares que, no limite, chega a negar a própria origem dos personagens, como no caso de Gilmar no capítulo “Amigos”. A migração, portanto, como movimento constante de personagens nas narrativas, emula, de certa forma, a própria maneira de Ruffato construir suas histórias em constante processo de reescritura:

Ruffato como que mostra uma história de migração, do movimento entre cidades do interior e a capital paulista, mas, em um movimento inverso, fragmenta também a idéia de origem. O Beco do [Zé] Pinto, espaço interiorano “gerador” de histórias várias, é desmanchado revelando a impossibilidade do retorno, ou mais do que isso a impossibilidade da origem. Na verdade, a cidade tem muitos becos que se cruzam labirinticamente, como o texto que se constrói e se desmancha em diferentes composições. (WALTY, 2007, p. 36).

O Beco do Zé Pinto, mencionado acima, é talvez o principal catalisador das histórias de *O mundo inimigo*, visto que parte significativa dos personagens vive ou viveu no conjugado de precárias casas alugadas do personagem Zé Pinto. O Beco, portanto, é tratado de maneira metonímica no romance, já que traduz parte significativa das transformações pelas quais passa a própria cidade de Cataguases, que é tratada no livro com uma ambiguidade própria, ao tentar incorporar tais mudanças urbanas:

A Cataguases de Ruffato é, pois, erigida sobre um movimento ambivalente. De um lado, ela é ruína, um quadro fixo à parede – à semelhança da Itabira drummondiana, provoca a dor nostálgica em quem a abandonou –; de outro, a estrutura narrativa criada pelo autor – inacabada, circular, em constante (des)construção – provoca no leitor a vertigem da mobilidade, de obra em processo. (DEALTRY, 2011, p. 217).

Assim, Cataguases – e o Beco do Zé Pinto – incorporam o avanço do tempo, modificando-se no decorrer da narrativa. Se, no início, o Beco do Zé Pinto é cheio de vida, com inúmeros trabalhadores morando ali, mais para o final do livro, vemos o personagem Zé Pinto,

antes poderoso naquele microespaço, senil e sem forças, pois até o Beco fora tomado pelas novas formas de criminalidade presentes nas cidades brasileiras.

No romance *O mundo inimigo* (2005), “Amigos” é o capítulo que abre o livro, narrando o encontro entre Luzimar e Gildo, amigos de infância, que, há muito tempo, não se viam. Neste momento, encontramos os personagens já adultos, com uma vida mais ou menos estável. A primeira menção a Luzimar é feita com o personagem saindo da fábrica onde trabalha:

Os últimos operários largam apressados a Manufatora, Feliz Natal!, Feliz Natal!, eufóricos despedem-se, esvaziando a tarde estéril de nuvens. Entorpecido pelo bafor dos paralelepípedos, Luzimar panha a bicicleta, e, devagar, corta a Vila Domingos Lopes (pernas loja em loja ziguezagam), *levar alguma coisa pra soninha tenho de arrumar dinheiro*. (RUFFATO, 2005, p. 15, grifos do autor).

A maneira como Ruffato constrói esse trecho da narrativa dá mostras da urgência daqueles operários que trabalharam até poucas horas antes da ceia de Natal, momento em que normalmente as famílias se encontram para congratular juntos. Outro detalhe a ser observado é que, na apresentação de Luzimar, fica claro para o leitor o tipo de personagem que encontraremos, um trabalhador braçal da indústria, preocupado com o que vai comprar de presente para a esposa. Assim, podemos entender que Luzimar é construído como uma pessoa responsável, com preocupações familiares. Esse dado é importante no decorrer da narrativa, uma vez que essas características servirão para contrastá-lo com seu amigo de infância, Gildo. É significativo notar também que neste capítulo, dos personagens presentes na adaptação fílmica, além dos dois protagonistas, somente a mãe de Gildo, Dona Marta, é apresentada. Com relação aos outros personagens do filme, Hélia e Soninha são apenas mencionadas nos diálogos, enquanto Zunga, Bibica e Suzi sequer são mencionados. O central, portanto, nesse capítulo de *O mundo inimigo*, é a diferença de rumo que tomou a vida de Gildo e Luzimar, pois, se antes os dois tinham muita coisa em comum, agora, fica evidente a ruptura entre ambos, como demonstrado neste diálogo:

Gildo volta, joga-se na poltrona.
— Eu tenho pena de você, cara. Pena mesmo, juro... Por que você está fodido... Já estou até vendo: daqui a pouco vêm os filhos, uma feira deles, e você aí, dando duro na fábrica... O salário não chega, eles param de estudar, vão pegar no batente pra ajudar... E você ficando velho... Um dia, quando menos perceber, acabou... é o fim da linha... E que merda de vida você levou, cara!, que merda de vida!
Luzimar levanta-se.
— É Gildo, quem é você pra falar assim comigo?
— Eu? Ninguém... Mas, espera pra ver... Eu me dei bem, entende? Todo mundo que foi embora se deu bem... Agora, o pessoal que ficou aqui... estão todos fódidos... Todos! Que nem você: fódidos!
Luzimar caminha na direção da porta.
— Espera aí, cara, não vai ainda não!
— Eu tenho de ir. (RUFFATO, 2005, p. 24-25).

Para Gildo, portanto, a marca de uma vida bem-sucedida é o acesso a bens de consumo, e, também, a saída da cidade interiorana parece estabelecer necessariamente uma condição para se atingir a felicidade:

A felicidade, nesse caso, passa sempre pelo anseio de um lugar outro, que se mostra no sonho como supostamente menos opressivo do que a realidade presente. Na perspectiva de quem fica, o tempo presente é sempre estagnado, marcado pelo trabalho repetitivo. (SANTINI, 2012, p. 101).

Como veremos mais adiante, é esse um dos principais temas que Villamarim abordou em seu filme, a ruptura imposta pelos caminhos diversos dos dois amigos e a diferença entre quem partiu e quem ficou. Já no capítulo seguinte, “A demolição”, subdividido em quatro partes, Ruffato narra parte da história da família de Dona Marta. Na primeira parte, “Julho incendiado”, em que é contada a trajetória de Gilmar, o narrador inicia demonstrando o desprezo com que o personagem enxerga seu passado em sua antiga cidade natal:

Bem de vida em São Paulo, onde se entretinha, pano-de-prato descerrado no ombro, por detrás do balcão em U de um bar-e-lanchonete na Avenida do Cursino, na Saúde, com empenho suficiente para adquirir um sobradinho geminado na Vila das Mercês, Gilmar garantia a jura de nunca mais pôr os pés em Cataguases, tão sério o intento que comprou um terreno, a prestações, no Cemitério das Colinas, em São Bernardo do Campo, para se assegurar de que não corria risco algum de ver desrespeitada sua vontade última. (RUFFATO, 2005, p. 29).

Um pouco mais à frente na narrativa, o leitor entra em contato com os caminhos que levaram Gilmar a São Paulo e, provavelmente, os motivos de seu ressentimento com relação a Cataguases. Quando mais novo, o personagem, que jogava muito bem futebol, foi convencido pelo seu tio Gesualdo a ir para São Paulo em busca do sonho de ser jogador de futebol. Embora tenha passado por alguns clubes, Gilmar machuca seriamente o joelho, o que o impossibilita de voltar aos campos. Assim, o sonho de infância do personagem é frustrado, e ele acaba empreendendo uma lanchonete para ganhar a vida. Nessa parte da narrativa, o autor nos confronta com as frustrações do sonho que embala milhões de jovens brasileiros de serem jogadores de futebol. Além disso, o tema da migração, tão presente em *O mundo inimigo*, aparece aqui de maneira cruel, uma vez que a “vida melhor” que Gilmar buscava, jogando futebol na cidade grande, acabou por findar em uma vida comum de homem das periferias urbanas. Tal desapontamento foi tão traumático que ele nunca mais quis voltar para Cataguases.

Nas outras três subdivisões do capítulo, “Disney”, “O espaço no tempo” e “Porão”, ficamos sabendo dos planos de Gildo em vender a antiga casa de sua mãe em Cataguases para, assim, poder realizar o sonho de suas filhas e levá-las à Disneylândia, parque temático localizados nos EUA e símbolo dos sonhos da classe média brasileira, sabemos também dos planos de demolição da casa pela nova proprietária, a fim de construir uma casa maior e mais

moderna, o que exemplifica o crescimento urbano da cidade e, por fim, o episódio da infância de Gildo e Gilmar, em que Tiquinho desaparece no respiradouro do porão da casa, provavelmente engolido pelo rio Pombas. Este último episódio será mais bem comentado ao fazermos a comparação deste com a cena em *flashback* do filme, na qual Marquinhos é arremessado da ponte pelos outros meninos e como Villamarim reescreve este trauma na narrativa filmica.

Em “O barco”, terceiro capítulo de *O mundo inimigo*, a narrativa retrocede no tempo, e somos apresentados a Luzimar criança e a seu pai, Marlindo. Aqui, o narrador mostra a infância difícil de Luzimar, que precisou trabalhar desde muito cedo, uma vez que não tinha com quem ficar em casa, pois a mãe, o pai e a irmã trabalhavam. No trecho a seguir, Marlindo pede a sua patroa, dona Geralda, autorização para deixar Luzimar acompanhá-lo no trabalho:

— O menino... Não tenho com quem deixar... Não queria que ficasse vadiando por aí... É muita tentação... Pode fazer alguma bobagem... Ele é bom... estudioso... mas... as companhias... Se viesse comigo... Não vai atrapalhar... Se a senhora pudesse fazer essa caridade... A mãe dele lava roupa pra-fora o dia inteiro... Não tem como tomar conta... A menina, a Hélia, está na fábrica... Ele não vai dar amolação...

E dona Geralda, contrariada:

— Está bem. Tem quanto? Dez? Taludinho? Põe uma enxada na mão dele, manda capinar o quintal até a beira do rio... Dou uns trocados pra ele, se ficar bom. (RUFFATO, 2005, p. 41).

Podemos perceber a precariedade da vida dessa família, em que até o filho de dez anos precisa trabalhar, já que não tem onde ficar enquanto seus familiares trabalham. Outro elemento perceptível, na leitura do trecho, é a maneira como Ruffato constrói o diálogo entre Marlindo e dona Geralda. Enquanto o pai de Luzimar tem uma fala titubeante como ao implorar um favor à sua patroa, dona Geralda tem uma altivez na voz, muito característica da elite brasileira acostumada com a servidão. Aqui, podemos identificar ainda a construção de um passado ilibado para o personagem Luzimar, tendo que trabalhar desde muito jovem para ajudar sua família.

O capítulo seguinte, “A solução”, será melhor comentado mais adiante na seção “4.2 Aproximações e distanciamentos da obra de partida”, uma vez que nesse capítulo o narrador conta a história de Hélia, personagem que também aparece no filme *Redemoinho* (2016). Já em “A mancha”, o leitor entra em contato com a história de Bibica e seu filho Marquinho. No início do capítulo, sabemos da morte por atropelamento do menino de apenas dez anos incompletos e como isso afetou sua mãe:

Bibica levou semanas para acreditar que nunca mais veria o Marquinho entrar correndo estabonado no barraco, sempre assustado, como se acabado de aprontar uma arte. Que nunca mais escutaria o vrum-vrum dele subindo e descendo as escadas do beco, sob pena de um dia desses escorregar, *Ai meu deus!*, e quebrar um braço, uma perna, *Minha nossa!* O seu Zé Pinto alertou tanto! **Êta menino atentado! Um dia**

desse ainda se esborracha no chão! O Marquinho franzino, perrengue, relento como ele só. O Marquinho, esse, não veria mais, nunca. E o que a deixava mais doente era, por uma razão que não atinava, não conseguir lembrar das feições do Marquinho. Jamais confundiria o cheiro do seu mijo no colchão de capim. (RUFFATO, 2005, p. 75, grifos do autor).

Neste momento do romance, entramos em contato com a vida pregressa de Bibica, que tinha trabalhado na Ilha, espécie de prostíbulo da cidade. Aqui, o autor explora a vida ainda mais difícil das mulheres, uma vez que, na precariedade daquelas existências, há sempre espaço para uma hierarquização de opressões. No caso de Bibica, ela enfrenta os preconceitos pelo fato de ter sido prostituta no passado e ainda sofre com uma relação abusiva com Antonio Português, dono de uma mercearia que se aproveita da fragilidade emocional da personagem para suprir seus desejos sexuais. Nesse relacionamento abusivo, Bibica fica grávida e tem o filho, Marquinho, rejeitado por Antonio Português. A vida curta e trágica de Marquinho é bastante representativa das milhões de crianças brasileiras que são rejeitadas pelos pais e criadas apenas pela mãe. O apagamento dessas vidas é representado pela tentativa violenta de apagar a mancha de sangue deixada pelo atropelamento de Marquinho na frente da mercearia de Antonio Português: “esfregaram, várias manhãs, o sangue que grudou nos paralelepípedos. Até soda cáustica usaram. Mas a mancha ficou lá. Depois, quando ninguém mais se lembrava do Marquinho, ela desapareceu”. (RUFFATO, 2005, p. 85).

No próximo capítulo, “Jorge Pelado”, o narrador apresenta a história de mais um dos filhos de Bibica. O capítulo é subdividido em duas partes, “Agonia” e “Lamentação”, e, em cada uma delas, Ruffato se utiliza de técnicas e vozes narrativas diferentes. Em “Agonia”, o autor faz uso de várias marcas tipográficas para expressar as falas e os pensamentos dos personagens em uma narração em terceira pessoa:

um barulho Jorge Pelado acorda bombardeio no peito o trinteito mira trêmulo o breu um barulho *sonho?* passos lá fora *passos lá fora?* aguça os ouvidos. Sentado na cama, a vista devora a escuridão. Pelas gretas da janela, veios de luz luscofuscam o quarto. Um barulho? Passos? *nada.* Ao longe, o desespero de uma sirene. Cansaço. Os músculos se distendem, o cano do revólver aponta o chão de cimento. Os olhos se fecham. Abrem-se. *Um barulho?* Fecham-se. *Um barulho!* Abrem-se. Fecham-se. Cansaço. **Estou cansado, Bibica. Muito cansado. Bibica? Quem está lá fora? Vem deitar no meu colo, vou te fazer dormir, vem.** A noite fede. **O urinol está cheio, Bibica. O Zunga ainda não chegou, meu deus... Dorme, meu filho, dorme...** Bibica, o doutor Normando quer despachar o Jorginho... Ele falou que não vai mexer mais nem uma palha... que já tem problemas demais... E que vai lavar as mãos se a gente Os olhos se abrem. Foi um barulho? Cansaço. **Pode entrar... É só não arrear na bagunça... casa de pobre... aceita um cafezinho?, coei agorinha agorinha.** E, num acesso, caiu, debateu-se, começou a babar. As vizinhas acorreram, acudiram. **Bibica, estão forçando a janela. Quem está aí? Abro? Tem alguém aí fora? Bibica, passa o pente-fino no meu cabelo... estou cheio de piolho. Vai passar, meu filho, a febre vai ceder. Amanhã você já vai estar sarado, Deus é grande, você vai ver.** (RUFFATO, 2005, p. 91, grifos do autor).

A velocidade da narrativa traduz a agonia pela qual passa Jorge Pelado no colo de sua mãe e uma certa concomitância dos acontecimentos que o autor tenta flagrar nas falas de diferentes personagens entrecortadas entre si. O relato em terceira pessoa é entremeado por imagens da infância de Jorge, quase como uma montagem cinematográfica, com cortes rápidos marcando tempos distintos da vida do personagem. Na sequência, Jorge rouba uma bola de futebol para brincar com os amigos, a polícia vai atrás do menino e o assassina. Mais um dos filhos de Bibica que morre jovem. Nessa passagem da narrativa, não escapa a Ruffato a violência policial tão característica dos contextos urbanos brasileiros. Por fim, na segunda parte, “Lamentação”, vemos Bibica inconformada sem aceitar a morte de seu filho, achando que ele foi embora para o Rio de Janeiro e nunca mais deu notícias. O trecho é construído como um lamento em primeira pessoa e com o mote que se repete a cada parágrafo: “JORGINHO, menino bom, atencioso, bem mandado, um brinco” (RUFFATO, 2005, p. 101). Tal lamento de Bibica tematiza a negação da mãe que perdera mais um filho, e o fantasma de seu incerto paradeiro a acompanha até o final de sua vida quando chega à senilidade.

No capítulo seguinte, encerra-se a trinca de capítulos que tem como tema Bibica e seus filhos. Nele, “Ciranda”, o protagonista da vez é Zunga, que tem sua história contada com mais detalhes, no entanto, como ele é um dos personagens do filme de Villamarim, comentaremos sobre o personagem na seção 4.2. Em seguida, em “Paisagem sem história”, o narrador conta a história de Cidinha, prostituta da Ilha, que já não exerce mais sua profissão. A personagem é mais uma das muitas de Ruffato que trazem, em seus corpos, as marcas de uma vida cheia de privações, visto que sua mãe morreria quando Cidinha era ainda muito nova e seu pai a maltratava muito. A partir desta personagem de Ruffato, Villamarim construirá a personagem Soninha, e comentaremos sobre isso mais à frente. Na história de Zito Pereira contada no capítulo “A danação”, Ruffato amalgama vários de seus temas, como racismo, desemprego e, ainda, o retorno dos migrantes a sua cidade natal. O mito da vida melhor fora de seu lugar de origem é desconstruído uma vez mais nesta parte da narrativa, como podemos perceber neste trecho:

Não é justo o que fizeram comigo. Quinze anos de fábrica! Quando chegou de São Paulo, alugou um quartinho no Beco do Zé Pinto, comprou de segunda-mão uma bicileta Philips preta, freio contra-pedal, pneu balão. Fez ficha em todas as fábricas, passou um mês, nada de chamada. (RUFFATO, 2005, p. 141, grifos do autor).

Os tentáculos de um sistema profundamente desigual como o capitalista atinge, de forma cruel, os trabalhadores seja onde estiverem, nas cidades centrais ou periféricas desse sistema, como fica claro na história de Zito Pereira. Já em “A decisão”, o panorama da diversidade dos trabalhadores representados por Ruffato em *O mundo inimigo* (2005) ganha

mais uma camada ao contar a história de Vanin, típico boêmio suburbano que não se enquadra na disciplina rígida exigida em um emprego formal. O personagem, embora tenha tentado uma vida mais estável com a esposa, Zazá, acaba voltando para sua antiga vida de aspirante a artista, o que só seria possível longe de Cataguases:

- Zazá.
- Oi.
- Nada não.
- Ah, vai, fala.
- É que... quando a gente está feliz... fica bobo, não é não?
- É... meio passado...
- E sonha de olho aberto, não é?
- Sonha.
- Sabe a única coisa que eu queria no mundo?
- O quê?
- Ser artista...
- Mas você é.
- Não... estou falando artista mesmo, desses que tem disco com nome na capa...
- Que ideia, Vanim!
- Já imaginou? Morar no Rio, ter do bom e do melhor, casa, comida, roupa lavada, todo mundo puxando o saco...
- Ih, Vanim, lá vem você com essas maluquices...
- Eu? Só estou sonhando, Zazá. (RUFFATO, 2005, p. 162-163).

A personagem Zazá funciona aqui como a razão realista de que tais sonhos são interditos a quem mora na periferia do sistema, uma vez que, embora ela reconheça Vanim como artista, sabe da dificuldade de realizar esse sonho. É como se Zazá tivesse consciência do horizonte extremamente limitado de que dispõem os trabalhadores de uma pequena cidade. No capítulo seguinte, “Um outro mundo”, Zé Pinto, personagem bastante presente no livro, porém só visto de relance nos capítulos anteriores, tem seu momento central na narrativa. A decrepitude do personagem já avançado na idade, que, no passado, exercia poder com mão de ferro, é refletida nas casas que ele aluga: “As casas estão caindo aos pedaços, sim. Telhas rachadas. Reboco lascado. Piso desdentado. E a imundice? O mau cheiro percebe-se da rua. Mas, o que fazer? Está velho, não tem forças” (RUFFATO, 2005, p. 178). Nesse mundo novo, não há mais lugar para o velho Zé Pinto, visto que o tráfico de drogas, que chega junto com o avanço urbano da cidade, começa a dominar o espaço antes familiar e depõe o antigo “chefe”: “O nível dos inquilinos caiu muito. Agora, no beco, só gente desgarrada. Sem eira nem beira. Desqualificada. Tem uns que vivem de passar tóxico, onde já se viu? Houve até crime de morte” (RUFFATO, 2005, p. 178). A história de Zé Pinto também é significativa das assincronias dentro da própria classe trabalhadora, uma vez que ele, mesmo sendo um trabalhador, tem uma condição de vida melhor do que a de seus inquilinos:

o primeiro na rua a ter geladeira, quando ninguém nem sonhava com isso. A ter televisão, uma coisa tão importante que a janela ficava suja de gente espiando. A ter telefone, que até serviu para ganhar um dinheirinho extra, cobrando pelos recados que

recebia e enviava. A ter fogão-a-gás, enceradeira, vespa, um luxo! Mas, para conquistar esses confortos todos, haja tino! E tutano. (RUFFATO, 2005, p. 181).

Símbolo de um mundo que agoniza na passagem dos anos 1960 para os anos 1970, em que cada vez mais o Brasil urbano se sobrepõe ao Brasil rural, Zé Pinto é um dos muitos brasileiros que fez sua vida através do suor de seu trabalho. O personagem reflete bem a heterogeneidade dentro da própria classe trabalhadora, em que, mesmo entre os mais pobres, há aqueles com mais privações do que outros. Essa característica talvez seja uma das principais contribuições de Ruffato para a literatura brasileira contemporânea, visto que o autor compõe um verdadeiro mosaico da classe trabalhadora tirando-a, assim, de uma falsa homogeneidade.

“Vertigem” é o capítulo que encerra *O mundo inimigo* (2005). Nele, o personagem Amaro retorna a Cataguases em busca de um amor juvenil. A Cataguases presente na memória dele já não mais corresponde à cidade que ele encontra tanto tempo depois. No Beco do Zé Pinto, a nova dinâmica do crime se impõe: “à sua frente, cara de poucos amigos, o mulato, sem camisa, perguntou, após tragar tenso o cigarro, **Procurando alguém? por favor a, O Zé Pinto... ele... ele ainda... ele ainda é vivo?**”. (RUFFATO, 2005, p. 192, grifos do autor). Ao encontrar seu antigo senhorio, o peso do passado se faz mais forte, visto que o Zé Pinto, homem que antes era forte e imponente, não existe mais: “imbecilizadamente sentado numa cadeira-de-rodas, abandonado a um canto, móvel sem utilidade, um cobertor imundo a lhe cobrir os gravetos de pernas, Zé Pinto, baba no canto da boca, o corpo penso, inerte” (RUFFATO, 2005, p. 192). No corpo decrépito de Zé Pinto, podemos perceber todo um mundo que deixa de existir daquela Cataguases da memória de Amaro. Mas este não desiste da busca por Margarida, seu amor de outrora. Depois de vagar por mais alguns lugares, encontrar antigos moradores e perseguir algumas pistas falsas, Amaro encontra o amor de sua vida internada em um hospital psiquiátrico:

Escancarou a porta, que abriu-se para o silêncio da tarde, ao fundo a difícil respiração da paciente, uma ou outra voz infiltrada de outros quartos, de outros tempos, sussurros, risos... *Amaro?* Enquanto observava, à procura de uma cadeira, ouviu-a ciciar algo. Deitada de lado, o rosto contra a parede, a cabeça enfiada sob o lençol de algodão cru, em vermelho rabiscado desmazeladamente Hospital São Marcos, panos imobilizando os pulsos e os calcanhares à cama-de-ferro. Estático, no meio do cômodo, *Pereira?*, estremeceu. *Pereira?* Aproximou-se devagar, tentando adivinhar o corpo só-ossos por baixo do tecido. *Pereira? É você? É você, Pereira? Não, Margarida... Pereira? Margarida... Pereira?*, ela desvirou-se, olhos vermelhos esmaecidos. *Margarida? Pereira? Não, Margarida, não é o Pereira... Pereira?* [...] A mulher, costas em carne-viva, elevou a mão para encostar os dedos em seu rosto, mas, assustada, recolheu-a, **Você não é o Pereira! Não, Margarida... Sou o Amaro... lembra de mim? Você não é o Pereira!, Você não é o Pereira!**, berrou, histérica, debatendo-se espasmodicamente, revirando os olhos, **Socorro! Socorro!** (RUFFATO, 2005, p. 202, grifos do autor).

Tal cena ilustra bem o declínio do passado idílico que só existe na memória de Amaro e de outros personagens que saíram de Cataguases, voltando algum tempo depois para

a cidade. Além disso, essa cena demonstra a dissolução de um mundo que já não corresponde ao tempo presente. No grito de Socorro de Margarida, grita toda uma sociedade que não suporta o peso do presente, visto que este não atende mais às expectativas daquela gente. É como se todo aquele mundo vivido por tais personagens se desfizesse no ar, visto que só existe em suas memórias. Dessa forma, o autor encerra simbolicamente o livro com um pedido de socorro de Margarida, como se ela e Ruffato pedissem ajuda para que se salvem deste mundo inimigo.

Quanto ao filme *Redemoinho* (2016), Villamarim opta por focar o reencontro dos dois amigos, Gildo e Luzimar, enquanto demonstra, por meio de *flashbacks*, pontos traumáticos de sua infância e constrói, a partir das relações com os outros personagens, um mundo de lembranças que aprofunda sua ligação. O cineasta compõe uma narrativa típica de embate entre duas visões de mundo, que foram transformadas a partir das vivências de Gildo e Luzimar, sintetizando nisso uma série de símbolos da urbanização do próprio país. Assim, a adaptação de Villamarim se inscreve em uma tradição quase tão longeva quanto o próprio cinema, a das relações entre filme e literatura. Ademais, se, ao falar sobre adaptação nos anos 1950, André Bazin escrevia que “[...] tais obras balizam há dez anos uma das mais fecundas tendências do cinema contemporâneo” (BAZIN, 1991, p. 84), provavelmente se referindo ao *film noir* americano, podemos constatar que tal tendência continua bastante presente ainda nas primeiras décadas deste século. A defesa, pois, do cinema impuro preconizada por Bazin entende como uma arte potencializa a outra: “longe de nos escandalizarmos com as adaptações, veremos nelas, se não, aí de mim, uma certa garantia, pelo menos um possível fator de progresso do cinema”. (BAZIN, 1991, p. 92).

4.1.1 Redemoinho e as escolhas de José Luiz Villamarim

O filme *Redemoinho* (2016), de José Luiz Villamarim, é o primeiro longa-metragem do diretor, que tem sua carreira marcada por trabalhos para a televisão. Para a produção do filme, o cineasta contou com o trabalho de George Moura no roteiro e Walter Carvalho na direção de fotografia. A obra parte do capítulo “Amigos”, do livro *O mundo inimigo. Inferno provisório, vol. II* (2005), de Luiz Ruffato, focalizando a vida de dois amigos que se reencontram após muito tempo sem se ver. Outros capítulos presentes na trama do filme são “O barco”, “A demolição”, “Ciranda”, “A solução”, “A mancha” e “Jorge Pelado”. Os diferentes rumos que tomou cada um deles será o fulcro da investigação de Villamarim, destacando-se, para isso, a pacata cidade de Cataguases e suas inúmeras micro-histórias de personagens exemplares das cidades interioranas brasileiras. Dessa forma, Villamarim traduz *O mundo*

inimigo (2005) em *Redemoinho* (2016), estabelecendo um diálogo profícuo com o texto de partida, mas fazendo escolhas que individualizam seu olhar para a obra de Ruffato.

O filme estabelece, desde o início, sua ligação com o romance, ao mostrar a imagem de uma ponte sob forte chuva (Figura 1), que mais tarde na narrativa ficará claro se tratar de um *flashback* que envolve um evento traumático na infância dos dois protagonistas. Antecipase então, na abertura, na narrativa, o trauma que atravessa a vida dos personagens, apontando, em seguida, para diferenças significativas ao apresentar Gildo (Júlio Andrade) e Luzimar (Iranthir Santos). Além disso, apresenta-se também na tela o barulho da chuva, que é justaposto ao som da tecelagem onde Luzimar trabalha, como a sugerir para o espectador a presença constante daquele evento do passado. Nesse aspecto, a fotografia de Walter Carvalho salta aos olhos, ao criar ambientes visuais bastante marcados, uma vez que sai de um plano em câmera lenta na ponte, em sépia e um tanto turvo, caracterizando um tempo passado, para um plano-detalle das engrenagens da tecelagem, em tons mais cinzentos, identificando o tempo presente. É nesse ambiente que Luzimar é apresentado, trabalhando em meio às inúmeras máquinas da fábrica, sob um barulho ensurdecador, imerso naquele ambiente fabril, em que se confunde com os próprios equipamentos da tecelagem, ao sumir entre eles (Figura 2). Já a sequência que apresenta Gildo inicia com o corte da cena na fábrica barulhenta e claustrofóbica para uma paisagem aberta e silenciosa em que um carro se desloca pela estrada (Figura3). Esse corte aponta para uma possível síntese da relação entre os dois personagens, já que estabelece, nesse recurso da montagem, a diferença da vida atual deles. Enquanto Luzimar, que permaneceu a vida toda em Cataguases, é apresentado em um espaço fechado, trabalhando, Gildo, que foi para São Paulo, em busca de melhores condições de vida em uma cidade grande, aparece para o espectador dirigindo seu carro, em um espaço aberto, aparentemente sem grandes preocupações.

Figura 1 – Ponte Rio Pombas.



Fonte: *Redemoinho* (2016)

Figura 2 – Luzimar na tecelagem.



Fonte: *Redemoinho* (2016)

Figura 3 – Apresentação de Gildo.



Fonte: *Redemoinho* (2016)

Segue-se a isso a apresentação de mais dois importantes personagens da narrativa, Toninha (Dira Paes), esposa de Luzimar, que liga para o marido no trabalho, a fim de lhe dar uma importante notícia que o espectador só saberá ao fim do filme, e Zunga (Démick Lopes), personagem andarilho, que, como afirma Luzimar, “parece que carrega a loucura de todo mundo nas costas” (REDEMOINHO, 2016). Estes dois personagens protagonizarão uma das cenas mais violentas da película, que não está no livro, pelo menos não da forma que é retratada na tela.

Cria-se então um elo entre os três personagens e ressalta-se a forma como Luzimar lida com eles. Com relação a Toninha, Luzimar aparenta estar sempre preocupado com ela e passa o tempo todo lembrando que precisa ir para casa, a fim de passar a ceia do Natal juntos. Já com Zunga, o olhar de Luzimar é de um afeto distante, uma vez que os dois eram amigos de infância e Zunga terminou por se perder no alcoolismo. Essa caracterização desses personagens e sua relação com Luzimar acaba por criar uma empatia em relação ao protagonista, que é apresentado como pessoa íntegra e trabalhadora. Isso também é sugerido pela maneira como é mostrada a casa do casal, uma construção simples, pequena, à beira de uma ferrovia, com móveis humildes, uma típica moradia de um trabalhador pobre.

Outro personagem importante que aparece logo nos minutos iniciais do filme é o trem que corta a cidade de ponta a ponta e parece costurar as várias histórias presentes na tela, ao cruzar por Luzimar voltando do trabalho, mostrando Zunga andando próximo ao trilho, Toninha em casa e Gildo esperando em seu carro para cruzar o trilho. Além de fazer parte da caracterização da cidade como uma urbe com atividade fabril e estar presente desde a aparição de Toninha e Zunga, com a presença dos trilhos na sequência em que os dois personagens surgem, o trem cumpre importante papel em certas cenas. Em vários momentos da narrativa, ele surge, de algum modo, chacoalhando as casas pela proximidade do trilho, trazendo à tona algumas vulnerabilidades daqueles moradores do entorno, ao expor a precariedade daquelas habitações, que expõem os trabalhadores que ali habitam a um constante incômodo causado pelo barulho ensurdecedor do trem e pela proximidade perigosa dos trilhos. Além disso, o diretor se utiliza dessa onipresença do trem como recurso narrativo para demonstrar a interligação daqueles personagens, não só em suas peculiaridades, mas também no que têm em comum entre si. É dessa forma, portanto, que Villamarim apresenta seus principais personagens, exibindo desde o início traços muito característicos de suas personalidades e os ambientes que ocupam e, também, definem-nos.

Com isso, o diretor expõe na tela, mais uma vez, a contradição entre a vida dos dois amigos, mesmo antes de seu encontro. Em sua volta para casa, Luzimar tem um problema na corrente da bicicleta e interrompe seu caminho para consertá-la (Figura 4). Isso se dá ao lado do carro de Gildo, e a câmera focaliza Luzimar, sua bicicleta e o carro como a comentar a diferença socioeconômica entre os dois. Em seguida, o personagem encontra a mãe de Gildo, Dona Marta (Cássia Kis), que, no breve diálogo que os dois travam, lança ainda comentários contrastivos entre os dois amigos no que diz respeito ao fato de Luzimar não ter filhos, o que, para Dona Marta, parece ser um passo imprescindível na vida adulta. Segue-se a isso o encontro efetivo entre os dois velhos amigos, e, antes disso, a primeira fala de Gildo expõe, uma vez mais, seu modo de ver o mundo:

Luzimar: Ô, Dona Marta, o que é que a senhora tá fazendo? Larga de ser teimosa! Já falei que quem tem de varrer a calçada é gari.

Como podemos observar, as diferenças entre os personagens vão se consolidando. Enquanto Luzimar vai sendo construído como um personagem contido, tímido e responsável, Gildo é quase o oposto do seu amigo, ao falar de forma ríspida com sua mãe, proferir um preconceito social contra os mais pobres e ser caracterizado como uma pessoa mais expansiva, de gestos largos e que fala alto.

Figura 4 – Luzimar e sua bicicleta.



Fonte: *Redemoinho* (2016)

Essa oposição entre os dois personagens é explorada durante toda a narrativa fílmica, no entanto, os diálogos iniciais entre eles começam bastante contidos, como se guardassem entre si muitas ressalvas. Em seguida a esse início, Gildo introduz uma fala sobre quais são as novidades e quais as mudanças por que passou a cidade, no entanto interrompe o amigo quando ele responde, deixando Luzimar constrangido:

Gildo: Ô, Luzimar, ocê num sabe o que é cidade grande, rapaz!

Nesse momento, podemos perceber a natureza conformista de Luzimar, quando o personagem discorre sobre as pequenas mudanças sofridas pela cidade e, também, sobre o barulho regular do trem, que é minimizado por ele:

Luzimar: mas num é toda hora não. Passa umas três quatro vezes. Depende do dia.

Dessa forma, inclui-se um dos principais temas da obra, a oposição entre cidade grande versus cidade interiorana e o que isso desencadeia na vida dos seus habitantes. No desenrolar do diálogo, Gildo menciona, pela primeira vez, o evento traumático que encetou sua saída de Cataguases, trazendo à tona o assunto mais delicado entre os dois, porém eles não o desenvolvem. Percebemos, então, quão traumática foi a saída de Gildo de Cataguases, a ponto de o desencadear de sua partida ser um assunto interdito entre os velhos amigos.

Ainda nessa sequência inicial do reencontro de Gildo e Luzimar, desenvolve-se a diferença do caráter dos dois. Enquanto Luzimar explica para o amigo a natureza de seu atual emprego, Gildo desdenha do amigo ao expor que o tipo de tecido produzido por Luzimar na fábrica está embalando a televisão que comprou para sua mãe, Dona Marta, e comenta que a TV fará companhia a ela, uma vez que vive sozinha e recebe pouco a visita dos filhos. Assim, podemos entender que Gildo compreende suprir sua ausência e de seus irmãos apenas presenteando a mãe com um produto caro:

Gildo: Merece, né não? Fica aí, coitada, sozinha. Pelo menos distrai um pouquinho.

Além disso, o caráter fútil do personagem também se apresenta quando ele diz que a parte do dinheiro que lhe cabe pela venda da casa será usada para levar a filha à Disney. Tal comentário poderia passar despercebido se esse não fosse um sonho comum de grande parte da classe média brasileira e, no caso da caracterização de Gildo, funciona também para exemplificar a banalidade desse pensamento. No enquadramento do filme, Dona Marta aparece isolada, com semblante triste no canto esquerdo da tela, enquanto os amigos conversam na sala. A casa, portanto, de Dona Marta, em que seus filhos passaram a infância, não tem nenhuma importância para Gildo, já que ele está mais interessado no que pode fazer com o dinheiro da venda.

Na sequência, Gildo caminha pelo corredor e parece lembrar do evento traumático da infância. Ele caminha em câmera lenta, e este momento é justaposto àquela cena inicial da ponte sob chuva, porém, dessa vez, podemos ver também uma bola quicando sobre a ponte e caindo na água (Figuras 5 e 6). Com isso, o trauma dos dois amigos atravessa, mais uma vez, a tela, pela conexão com o rosto de Luzimar, que é apresentado no próximo corte da imagem. Nessa justaposição de imagens, entremeada pela cena da ponte, percebemos a presença daquele trauma do passado na vida de Gildo e Luzimar.

Figura 5 – Gildo no corredor.



Fonte: *Redemoinho* (2016)

Figura 6 – Ponte sobre o Rio Pombas.



Fonte: *Redemoinho* (2016)

Em seguida, em uma espécie de porão da casa de Dona Marta, emerge uma característica importante da narrativa ruffatiana, que é a compreensão da diversidade no interior

da classe trabalhadora. No filme, essa questão é colocada desde a apresentação inicial dos dois amigos e, nessa cena, fica ainda mais clara. No livro, Ruffato complexifica o entendimento de classe social ao demonstrar que, mesmo nas famílias moradoras das periferias urbanas, há diferenças significativas em seu modo de vida. Há vários exemplos disso em sua obra, mas, em *O mundo inimigo*, isso é mais bem explorado nas dessemelhanças entre os dois amigos protagonistas. Em *Redemoinho*, portanto, Villamarim expõe visualmente, em vários momentos da projeção, essas distinções, sobretudo em Gildo e Luzimar. É o caso da buzina da bicicleta de Gildo na infância. Neste momento, o personagem menciona o fato de Luzimar desejar a buzina, sem, no entanto, conseguir tê-la, uma vez que ela era cara e ele não a podia comprar. Simbolicamente, Gildo presenteia Luzimar com a buzina, pois, muitos anos depois, agora no presente, ele, Luzimar, possui uma bicicleta e Gildo não precisa mais do artefato, já que tem um carro, como ele próprio reforça:

Gildo: Cê ainda anda de bicicleta. Vai ter mais serventia.

Essa complexidade proposta por Ruffato na obra de partida demonstra a heterogeneidade da vida nas periferias e, portanto, recusa uma falsa homogeneidade que costuma caracterizar essas pessoas, e Villamarim traduz isso para *Redemoinho*.

Um ponto importante que ratifica o contraste entre presente e passado, ao longo do desenvolvimento da narrativa fílmica, é o retorno à infância dos personagens. Aquela infância aparentemente feliz vivida pelos dois amigos será constantemente confrontada com dados do presente. Isto se dá ora por meio de comparações entre cidade grande e cidade interiorana, ora pela atual situação econômico-financeira dos dois. No entanto, conforme o filme avança, Villamarim vai deixando claro que aquele passado de harmonia imaginado por Luzimar e Gildo não faz mais sentido no presente, já que a vida dos dois tomou rumos bastante diversos. Uma cena exemplar disso é o encontro dos dois amigos com Zunga. No passado, Zunga era da mesma turma de amigos que jogavam futebol juntos. No presente, entretanto, o personagem se apresenta afastado de qualquer convívio com os antigos amigos, sofre com o uso abusivo de álcool e aparenta sempre andar sem direção, como exposto na fala de Luzimar:

Luzimar: Parece que carrega a loucura de todo mundo nas costas.

Para marcar esse afastamento, no encontro dos três, a câmera acompanha os dois amigos de dentro do carro, quando Gildo se depara com Zunga impedindo a passagem do veículo, e, neste instante, Luzimar o questiona se ele não está reconhecendo o velho amigo. Gildo, ao contrário, inconformado com a presença do ex-amigo, sai do carro e tenta manter contato com Zunga, que apenas o repele, dizendo uma única frase:

Zunga: Cai fora!

Durante a situação, a câmera permanece dentro do carro, enquanto vemos os três amigos apenas de longe, e aos poucos Zunga vai se afastando dos dois, caminhando (Figura 7). A partir deste momento, o espectador começa a perceber traços de desintegração de um passado idílico em que os meninos jogavam futebol juntos e compartilhavam suas alegrias. Como consequência, no presente, esses personagens carregam as frustrações e as tragédias de toda uma vida sem poder se desvencilhar delas. Essa questão é reforçada, na cena seguinte, quando a câmera mostra Zunga sobre a ponte e, a ela, justapõe-se a cena do trauma. Por meio de um enquadramento diferente, em plano geral, os meninos são mostrados, e Marquinho grita por Zunga, quando seus amigos ameaçam jogá-lo lá embaixo (Figura 8). Assim o espectador infere que aquele passado traumático também é vivido por Zunga, que, nesse momento, parece viver carregando a culpa pelo que aconteceu no fatídico dia.

Figura 7 – Encontro com Zunga.



Fonte: *Redemoinho* (2016)

Figura 8 – Arremesso de Marquinho.



Fonte: *Redemoinho* (2016)

Na sequência, podemos identificar mais uma maneira de Villamarim expor a desintegração do passado daqueles dois amigos. Na cena em que eles estão no antigo campo de futebol, Gildo consegue lembrar com precisão da escalação do seu time. No entanto, ao perguntar para Luzimar onde cada um estava, Gildo percebe, mais uma vez, a diferença da vida que cada um levou, sobretudo ao saber do destino de Vicente Cambota, que morrera alcoólatra, afogado e encontrado em uma boca-de-lobo próxima ao rio. É como se aquela infância imune

às tragédias da vida adulta fosse, cada vez mais, desfazendo-se da memória de Gildo, que, ao passar tanto tempo longe de sua cidade natal, também acabou-se distanciando do destino daqueles que povoavam suas lembranças. Outro exemplo disso é quando Luzimar adentra o campo em que há meninos jogando futebol e começa a jogar junto com eles, enquanto Gildo permanece dentro do carro sem qualquer interação com os meninos. Essa cena demonstra a total separação de Gildo com a cidade de Cataguases. O que está na sua memória, ou seja, o que ficou no seu passado, não faz mais sentido no presente, diferentemente de Luzimar, que, ainda ali, está integrado àquelas pessoas das quais ele nunca se afastou.

Ao anoitecer, Gildo leva Luzimar para a “Ilha”, prostíbulo que os dois frequentavam em sua juventude. No entanto, Luzimar não se sente bem em ir, apesar de seguir Gildo nessa visita. O filme vai levando os personagens para lugares que fazem parte do seu passado e que têm significados distintos para os dois. Na memória de Gildo, podemos perceber certa imobilidade daqueles lugares que frequentou durante sua juventude, como se estes não tivessem sofrido qualquer mutação durante o tempo em que o personagem passou em São Paulo. Por outro lado, na memória de Luzimar, tais lugares ganharam novos significados, porque também não são apenas lembranças, mas continua sendo seu presente. Na cena em que os dois vão à Ilha, mais uma vez, esses embates surgem na superfície da relação entre eles, e Luzimar, então, esconde de Gildo que se casou com Toninha, mulher que trabalhava no prostíbulo no passado. É como se, para Luzimar, essa informação do presente não interessasse mais a seu amigo do passado, tanto por eles não terem mais uma vida em comum, quanto pelo medo do possível preconceito de Gildo.

Ao sair da Ilha, Luzimar dirige o carro de Gildo sobre a ponte do rio Pomba, a mesma que surge em vários momentos da narrativa. O enquadramento, em plano geral, nesse momento (Figura 9), é o mesmo de quando a ponte é mostrada em *flashback* e flagra a ocasião em que os meninos jogam Marquinho no rio para buscar a bola que caiu lá (Figura 8). O filme se encaminha para seu ponto alto, em que os dois passarão a limpo os traumas do seu passado. Assim, Villamarim conduz os personagens em um plano conjunto muito parecido com o do *flashback*, com a câmera posicionada ao longe, mostrando os dois amigos pequenos diante da grandiosidade da ponte. Novamente, o passado vem à tona, e Gildo confessa sua paixão por Hélia (Cyria Coentro), irmã de Luzimar, e como lida com isso tudo:

Gildo: Sabe o que é passar o tempo todo pensando o que tua vida podia ter sido?

Figura 9 – Luzimar e Gildo na ponte.



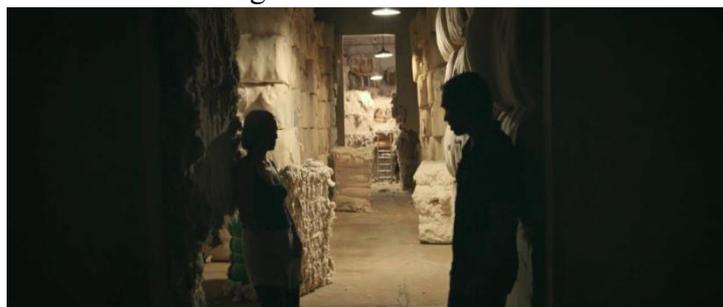
Fonte: *Redemoinho* (2016)

Dessa forma, podemos notar que a paixão de Gildo por Hélia é mais uma das âncoras que o prendem ao passado e como isso o afeta enormemente no presente, uma vez que ele mesmo revela nunca ter deixado de pensar nesse seu amor da juventude. Ao relatar isso a Luzimar, Gildo também comenta outro fato do passado que foi a tentativa de suicídio de Hélia. Ele conta que ela se encontrava na ponte, pensando em se jogar no rio, e foi interrompida por ele. A ponte e, por conseguinte, o rio ganham contornos mais dramáticos por guardar também esse outro trágico momento da vida de Gildo e Hélia. Entendemos, portanto, que é naquele cenário rumoroso do rio que Villamarim centra o drama daquelas vidas, uma vez que ali estão guardadas tantas mágoas de eventos traumáticos marcantes da história desses personagens.

Esses traumas também são mostrados quando Hélia e Gildo se encontram. Eles são enquadrados em contraluz, e, assim, vemos apenas suas silhuetas dentro da fábrica, como a demonstrar a opacidade daquela busca (Figura 10). O diálogo dos dois é justamente em torno daquilo que Gildo dissera antes sobre pensar no que a vida poderia ter sido. Assim, a busca de Gildo por aquele passado idealizado em sua memória é, novamente, colocado em xeque nessa cena, uma vez que fica claro para o personagem haver pouca coisa em comum até com a menina pela qual ele era apaixonado, que aqui aparece mais velha e desarrumada com a roupa do trabalho. Afinal, Hélia não era mais a menina com vestido vermelho, sonhadora, que povoava suas lembranças, e muito menos Gildo era o mesmo de antes. O passado de Gildo, portanto, mais uma vez, é ressignificado e se dilacera ao ver se desfazer na atualidade seu amor de juventude. Mesmo com a síntese pronunciada por Luzimar:

Luzimar: Emprego, dinheiro, carrão, filhas... Cê se deu bem, né, Gildo?

Figura 10 – Hélia e Gildo.



Fonte: *Redemoinho* (2016)

Gildo não parece levar uma vida feliz, ainda que responda para Luzimar que achou melhor ir para São Paulo do que ficar em Cataguases. Nenhum dos elementos citados por Luzimar em sua pergunta parece ser suficiente para Gildo, uma vez que ele não consegue se desgrudar dos elementos do passado, chegando ao ponto de gritar da janela para a rua:

Gildo: Aqui é uma cidade de merda! Povinho escroto do carai.

Também como forma de trazer para a tela mais elementos desse passado que atormenta os personagens, Zunga é mostrado saindo para a rua, após extorquir violentamente sua mãe, Bibica (Camilla Amado), e começar a seguir Toninha, que caminha sozinha, ao lado do trilho do trem. Chove em Cataguases, e ouvimos barulho de trovões, assim como na trágica cena da morte de Marquinho que acompanhamos através de *flashback*. Soma-se às imagens da cena uma rima sonora do barulho de anúncio de tempestade, como se os trovões predissessem mais uma tragédia que se avizinha. Zunga espera o momento em que o trem vai passar para pular o portão da casa de Toninha e entrar na sua casa. A cena é filmada com a câmera em uma posição anterior ao trilho, de modo que o espectador, ficando atrás do trem, acompanha, apenas de relance, o desenrolar da cena e a luta entre os dois personagens (Figura 11). O trem, portanto, além de encobrir o ato criminoso de Zunga, simboliza a violência daquele ato, que é finalizado com Zunga jogando dinheiro em cima de Toninha, como se a relembrar o passado da personagem. Assim, mais um fantasma do passado se apresenta, mas dessa vez a Toninha, esposa de Luzimar, que, mesmo em um dia extremamente feliz, a chegada do exame comprovando sua gravidez, é violentada sexualmente. Dessa forma, podemos dizer que, de maneira geral, Villamarim traduz o título do livro de Ruffato, *O mundo inimigo*, demonstrando a tragicidade daquelas vidas que parecem nunca ter direito à menor felicidade que seja. A cena do estupro de Toninha, no entanto, não está no livro de Ruffato, o que abre margem para conjecturarmos que serviria como uma forma de assunção do passado de Toninha, já que ela era prostituta. Por mais cruel e misógino que possa parecer, Toninha carrega consigo a culpa de ter sido prostituta, uma vez que a sociedade, de maneira geral, condena a vida dessas mulheres.

Isso fica mais evidente porque, ao final do estupro, Zunga arremessa algumas cédulas em cima de Toninha, como se estivesse pagando pelo serviço, e, além disso, a personagem decide não contar ao marido a violência sofrida, uma vez que, por carregar essa culpa, ela assume a condição de ter um corpo violável.

Figura 11 – Invasão da casa por Zunga.



Fonte: *Redemoinho* (2016)

Como ligação entre momentos-chave da narrativa, logo em seguida, na casa de Gildo, vemos os dois amigos prestes a conversar sobre a morte de Marquinho. E, nesse ínterim, passa o trem que acabamos de ver percorrer a frente da casa de Toninha, como se tivesse o propósito de alinhá-los no mesmo fio trágico.

A cena traumática do passado que atravessa o filme volta a aparecer, mas dessa vez com mais detalhes, já que a câmera se posiciona em cima da ponte, enquadrando as pernas de seis meninos que jogam futebol lá em cima (Figura 12). O episódio é evocado a partir de Luzimar, como se aquela fosse sua lembrança, com mais pormenores, enquanto a mesquinhez de Gildo ganha contornos ainda mais profundos, dizendo sentir pena de Luzimar pela vida que seu amigo leva e afirma, ainda, que Luzimar está morto, assim como Marquinho. Aqui, acontece o clímax da narrativa, quando surgem, das profundezas daqueles homens, os ressentimentos guardados desde a infância; a partir daquele evento perturbador, Luzimar expõe Gildo à própria tacanhice ao demonstrar que, não fosse seu apego pelos bens materiais, nesse caso a bola nova, a vida de Marquinho poderia ter sido poupada. Luzimar afirma ainda:

Luzimar: Você virou um bosta, Gildo! Um bosta! Um filhinho da mamãe, que só veio aqui pra andar de carrão, pra compensar seu pinto pequeno.

Figura 12 – Meninos jogando futebol.



Fonte: *Redemoinho* (2016)

O personagem vocaliza, portanto, o absurdo de seu amigo achar que “se dar bem na vida” tem a ver com suas posses materiais, o que se demonstra equivocado ao contemplarmos o comportamento atormentado de Gildo e todos os demônios que ele carrega. Em seguida, uma vez mais, Luzimar confronta as frustrações do amigo ao mencionar que nem as próprias filhas de Gildo gostam dele. Dessa forma, entendemos que a narrativa aponta para uma contradição inerente à vida urbana ou, ainda, às inúmeras pessoas que saem de sua terra natal em busca de melhores condições de vida em cidades grandes, uma vez que não é apenas a mudança nas condições imediatas de vida que tornam alguém melhor, mas seus valores, independentemente do lugar em que se encontrem. Dessa forma, percebemos que, ao contrário de Gildo, tais valores têm em Luzimar um porto seguro, pois, apesar de suas privações materiais, consegue seguir sua vida lidando bem apesar de seus fantasmas do passado.

Na sequência desse rompimento entre os dois amigos, vemos novamente Zunga vagando pela ponte, e, pela segunda vez na projeção, ele arremessa sua garrafa de bebida lá embaixo no rio (Figura 13). É interessante notar que o enquadramento da cena é o mesmo do último *flashback* mostrado na tela e o personagem faz isso, mais ou menos, no mesmo lugar em que Marquinho foi jogado para buscar a bola de Gildo. Podemos, então, apontar esse evento da infância deles como o desencadeador da loucura de Zunga, visto que, quando Marquinho é lançado ao rio, ele chama pelo nome de Zunga, seu irmão mais velho. É como se Zunga carregasse a culpa da morte do irmão por não ter conseguido salvá-lo. Outra chave de leitura para o comportamento agressivo de Zunga é imaginar que o estupro cometido por ele seria uma forma de vingança contra Luzimar, já que foi Luzimar e Gildo que jogaram Marquinho no rio. Isso explicaria também o porquê de Zunga os ter repellido anteriormente quando Gildo buscou falar com ele.

Figura 13 – Zunga jogando sua bebida.



Fonte: *Redemoinho* (2016)

O que fica, portanto, no filme de Villamarim, é a vastidão do vazio que povoa a vida de seus personagens. Esse vazio fica mais claro em Gildo, que nunca se conformou com sua atual vida, mesmo acreditando que a escolha de sair de Cataguases foi a melhor possível. Ou na cena de Dona Marta sozinha, abandonada pelos filhos, catando botões, na noite de Natal. Ou na desolação de Toninha aos prantos no banheiro após sofrer violência sexual, isolada no canto da tela. Ou no andar sem rumo, cheio de culpa e, por fim, criminoso de Zunga. Ou ainda, na tristeza permanente de Bibica, que nunca superou a perda de seu filho, Marquinho. Ou em Hélia, que não teve a vida que desejava ter, tendo que, por fim, trabalhar na tecelagem como muitos dos moradores de Cataguases. É o vazio, portanto, a matéria de que são feitas aquelas vidas. Assim, a fala de Luzimar, quando ele recebe o resultado positivo da gravidez de Toninha, demonstra todo o conformismo do personagem e, de certa forma, dos moradores de Cataguases:

Luzimar: A vida é... é isso mesmo...

Por outro lado, podemos entender a notícia da gravidez de Toninha como uma luz no fim do túnel daquele redemoinho de emoções pelas quais passam os personagens. De certa forma, é como se aquele mundo inimigo, infernal, fosse provisório, que, mais cedo ou mais tarde, passaria.

4.2 Aproximações e distanciamentos da obra de partida

A adaptação de obras literárias para o cinema requer maneiras específicas de tradução, uma vez que se transmuta uma linguagem em outra, como tentamos demonstrar mais acima. Isso não é diferente no caso de *Redemoinho* (2016), e tentaremos abordar nesta seção as aproximações e os distanciamentos que o filme faz de *O mundo inimigo* (2005). Com relação a isso, o primeiro aspecto que chama atenção é a construção e a apresentação dos personagens. No livro de Ruffato, as dezenas de personagens são construídas e apresentadas no decorrer do livro, nos diferentes capítulos e em diferentes momentos de sua vida. Na obra de Villamarim,

essa construção e essa apresentação são feitas tendo por base um capítulo específico do livro, “Amigos” (p. 13-26), que ocorre durante um dia apenas, utilizando-se de imagens em *flashback* de um momento específico da vida dos personagens. No entanto, o diretor seleciona alguns personagens de outros capítulos, funde uns e cria, a partir disso, novos personagens. O personagem Luzimar, de *Redemoinho* (2016), por exemplo, é construído como um homem correto, trabalhador e conformista. Já adulto, a única informação que temos de sua infância é que morava no Beco do Zé Pinto, espaço central na narrativa de *O mundo inimigo* (2005), e que tinha como amigos Gildo, Gilmar, Zunga e Marquinho. Em *O mundo inimigo* (2005), Ruffato cria Luzimar com muitas camadas de construção, tendo, inclusive, pontos de interseção entre a vida do escritor e seu personagem, já que Luzimar é filho de uma lavadeira com um pipoqueiro e trabalha na indústria têxtil. Além disso, em diferentes capítulos do livro, vemos Luzimar como criança, acompanhando seu pai no trabalho e/ou brincando com seus amigos na rua ou no quintal de casa. No entanto, uma das situações que chama atenção no livro e que, provavelmente, inspirou a cena de estupro do filme é quando Luzimar é abusado sexualmente por Zunga, no capítulo “Ciranda”:

Estava sentado na cama, acabara de acordar, Bibica no quintal batendo roupa, um rádio ligado na vizinhança, conversas sem sentido no barraco parede-e-meia. Entreabri a porta, o Luzimar, filho do seu Marlindo, estava de côcoras enchendo um caminhãozinho de areia, **Ô, menino!, Psiu!, Quer ganhar uma casadinha? Não? E um canudo? Por quê? A professora disse que dá panelão nos dentes? É? Então... então... uma brovidade! Brovidade, quer? Brovidade pode, não é mesmo? Então? Quer? Vem aqui, aqui dentro. Espera aí. Senta no meu colo, isso!, fica sentadinho assim. Cadê a brovidade? Já vai, perai, fica quietinho, assim, bem quietinho, assim.** Tentou dar um beijo na boca do menino, ele se desvencilhou, saiu correndo, assustado. Zunga levanta-se, de supetão, cambaleia. *Ele vai falar pro seu Marlindo, meu deus, o quê que eu fui fazer!*, a cabeça dói, *Vai explodir, vai explodir, me ajude, Bibica, pelo amor de deus*, os músculos fora de controle, as pernas já não sustentam o corpo, *Vou cair, santo deus, vou morrer*, o suor, em bicas, alaga o sobaco, inunda a testa, encharca os pés, escorre das mãos, *Vou morrer*, deita-se na cama, *Ai, meu deus, ele vai falar, um rolo danado, meu deus, vou morrer.* (RUFFATO, 2005, p. 121, grifos do autor).

Apesar de Villamarim não incluir essa informação no filme, podemos perceber que ela embasou a construção do comportamento sexualmente violento de Zunga na narrativa filmica. No filme, portanto, vemos um personagem atormentado pelo trauma da morte do irmão, que vaga sem rumo pelas ruas de Cataguases, além de ter problemas com o abuso de álcool. Outro detalhe importante do personagem é que, após o ato criminoso contra Toninha, ele joga dinheiro em cima dela, como a sugerir que estava pagando pelo sexo, uma vez que ela tinha sido prostituta anteriormente. Essa é mais uma fusão de ideias que Villamarim faz a partir do livro de Ruffato, já que, embora alguma dessas informações estejam em *O mundo inimigo* (2005), elas não estão dispostas dessa maneira nem com os mesmos personagens. No livro, Zunga é construído como filho de Bibica, uma ex-prostituta da “Ilha”, que abandona a antiga

profissão e passa a ser lavadeira de roupa para sobreviver. Na vida adulta, Zunga torna-se alcoólatra e se apaixona por uma das prostitutas da Ilha, Cidinha, que recebe promessas de vida melhor por Zunga, embora este nunca chegue a cumprir o prometido. Além disso, no livro, Zunga é um pedófilo, já que, além da cena que citamos anteriormente do abuso sexual de Luzimar, há outro momento na narrativa em que o personagem pratica pedofilia, dessa vez, em uma sessão de cinema da cidade, e, da mesma forma que na cena do abuso de Luzimar, Zunga tem uma espécie de ataque de pânico após o ato. São esses ataques de pânico, que ocorrem durante três vezes no livro, que levarão o personagem a perder o senso da realidade e vagar sem rumo pelas ruas.

Já Toninha é uma personagem que carrega informações de outras três personagens originárias do livro, mas tem uma existência própria no filme de Villamarim. Em *Redemoinho* (2016), sabemos que Toninha é esposa de Luzimar, está grávida e foi uma profissional do sexo anteriormente, tudo isso contribui, inclusive, para potencializar o caráter ilibado de Luzimar. No livro, o nome da esposa de Luzimar é Soninha, e não há a informação de que ela esteja grávida ou de que os dois tenham tido filho, mesmo nos outros capítulos da narrativa, muito menos de que ela tenha sido prostituta. A personagem de nome Toninha, em *O mundo inimigo* (2005), é manicure, moradora do Beco do Zé Pinto e amiga de infância de Hélia, irmã de Luzimar, porém sem envolvimento afetivo com ele. Portanto, o que Villamarim faz no filme é fundir Soninha, Toninha e Cidinha, prostituta pela qual Zunga é apaixonado no livro, o que explicaria, em parte, seu ato criminoso contra Toninha no filme.

Outra fusão de personagens que Villamarim opera em seu filme é de Marquinho com a tragédia que o envolve. A morte de Marquinho, em *O mundo inimigo* (2005), é também trágica, mas por atropelamento, e não por ter sido jogado da ponte por seus amigos. O personagem que some misteriosamente, provavelmente tragado pelo rio é Tiquinho, outro amigo deles, conforme cena narrada no capítulo “A demolição”:

Empurrado, Tiquinho enfiou a perna direita no buraco, o ombro direito, a cabeça, o braço esquerdo, a perna esquerda. De coque murmurou, Não dá pra ver nada, Estou com medo, choramingou, tentando retroceder. Mas o Lucas, o Marquinho e o Gilmar impediram-no com murros e cusparadas. Tiritando, o Tiquinho calcou os pés descalços no chão gosmento, assustando ratos, lagartixas, bizzorros, escorpiões, aranhas e tudo mais que vive nas profundas ignotas da Terra, e desapareceu na escuridão pegajosa. (RUFFATO, 2005, p. 36-37).

Notamos, aqui, que Luzimar não estava presente no dia do sumiço de Marquinho, no entanto, Villamarim funde os dois episódios, a morte de Marquinho e o sumiço de Tiquinho, em um só, a fim de criar a tensão traumática que atravessa toda a narrativa filmica e acaba no rompimento entre Gildo e Luzimar ao fim do filme.

Gildo é o personagem que tem uma caracterização mais parecida com a construída por Ruffato em seu livro. No filme de Villamarim, a motivação da ida de Gildo para São Paulo é a morte de Marquinho, pois Gildo estava diretamente ligado a isso. No livro, porém, o que desencadeia a saída dele de Cataguases é a morte de seu pai, seu Marciano, que só aparece em uma foto de relance no filme. No roteiro do filme, essa diferença está muito bem encaixada, já que liga a saída de Gildo a um trauma de infância que o transformaria em uma pessoa bem diferente daquela que deixou Cataguases há vinte anos. Portanto, não há incoerência na narrativa fílmica, dentro dos limites que ela se propõe, uma vez que, embora o Gildo de *O mundo inimigo* (2005) seja “corpulento” (p. 16) diferente do esguio Gildo de *Redemoinho* (2016), o caráter bonachão, despachado e expansivo dele se mantém nas duas obras. Isso faz com que seja criada uma verdadeira oposição entre os amigos que tinham tantas coisas em comum na infância e, na atualidade, ostentam muito mais dessemelhanças.

Outro personagem criado de maneira bastante peculiar por Villamarim é Hélia. No livro, Hélia é uma personagem tipicamente bovarista¹⁶, permanentemente insatisfeita com sua situação no mundo, que tem dificuldade até de se relacionar afetivamente com outros meninos de sua idade. No filme, Villamarim constrói uma Hélia já adulta, trabalhando na tecelagem, junto com Luzimar, seu irmão. Em seu encontro com Gildo, é revelado seu inconformismo de viver em uma cidade pequena e ter vergonha de ser pobre, tanto que isso a conduz a uma tentativa de suicídio, relatada de maneira emocionada por Gildo a Luzimar. A atenta tradução de Villamarim consegue, portanto, sintetizar o magnetismo desses dois personagens, Gildo e Hélia, que se atraíram na juventude e, hoje, se repelem, pois já não são mais os mesmos, apesar de compartilharem o mal-estar de viver em uma cidade como Cataguases. Em *O mundo inimigo* (2005), no entanto, Ruffato cria a cena da tentativa de suicídio no capítulo “A solução” (p. 61), com uma Hélia mais jovem, com 15 anos, e com outro personagem como namorado, Plínio/Maripá:

Debruçou-se na amureta e ficou observando as águas barrentas do Rio Pomba que, lá na frente, quase na curva da Vila Teresa, recebem a soda e a tinta do Rio Meia-Pataca. [...] O sol quente torrando sua cabeça, *não nunca vai aparecer um príncipe encantado*... Os olhos fixos nos redemunhos que se formam no meio do rio. O barulho líquido. Os redemunhos. A água barrenta. O sol na cabeça, *não nunca vou conseguir sair desse inferno*... Os carros passam. Os ônibus. As bicicletas. Os redemunhos. A água. O sol, *melhor melhor talvez quem sabe morrer acaba tudo acaba* Vem, Hélia, vem... *descansar o fim* Vem, Hélia... Vem comigo... Vem... E ela então sentiu-se zozna, zozna, e uma mão grande e calejada pousou em seu ombro, Vem comigo, vem, você

¹⁶“O termo bovarismo já se incorporou ao senso comum desde que a expressão foi cunhada pelo psiquiatra francês Jules de Gaultier, em 1892. Em *Madame Bovary*, a protagonista Emma é uma mulher que passa a vida tentando tornar-se outra. Só que essa fantasia, ou convicção delirante, está plenamente inserida entre os ideais e até mesmo entre as possibilidades individuais abertas pela sociedade burguesa – daí a atualidade e o poder crítico de *Madame Bovary* –, sobretudo pela via da mobilidade social, declaradamente criticada e desprezada por Flaubert”. (KEHL, 2018, p. 29).

está passando mal?, Heim? E Hélia ouviu longe-longe a voz do Maripá e ele, amuletando-a, amparou-a e foram andando devagar, bem devagar, em direção ao beco. (RUFFATO, 2005, p. 72, grifos do autor).

Por fim, podemos notar que um dos recursos interessantes para essa nova configuração da narrativa do filme foi o uso do som por Villamarim, de maneira bastante eloquente em seu filme desde as primeiras cenas. Por exemplo, na sequência inicial, há um corte da cena na fábrica barulhenta onde Luzimar trabalha para o silêncio da estrada por onde Gildo dirige até Cataguases, estabelecendo, desde aí, a diferença entre os dois amigos. Em contraponto ao som, os silêncios e os não ditos dos personagens também são bastante significativos, como é exemplo a ligação de Toninha para Luzimar, no início do filme, em que o marido não entende a pressa de Toninha para que ele chegue logo em casa e, quando pergunta o porquê da pressa, ela não lhe dá a resposta, cujo motivo, que só saberemos mais tarde, era a notícia da gravidez dela, fato que poderia ter mudado os rumos da história e até impedido a violência por ela sofrida. Outro exemplo desse silenciar incômodo é na troca de turno da fábrica, quando Luzimar sai e encontra sua irmã, Hélia, chegando para seu turno. Na conversa dos dois, Hélia pede para o irmão visitar sua mãe doente no hospital, e, ao insistir, Luzimar fica constrangedoramente calado e se despede sem confirmar se vai ou não fazer a visita.

Seguinte a isso, já após o encontro entre os dois amigos, podemos perceber uma tradução quase direta de um trecho da narrativa de Ruffato em formato audiovisual. A imagem do silêncio como uma serpente que ronda a sala e parece guardar muitos perigos neste trecho: “Sorratoiro, o silêncio rasteja pela sala, a língua bífida auscultando o ar, visguento, pegajoso, tão longe daquele outro, da infância [...]” (RUFFATO, 2005, p. 16-17), é traduzida por Villamarim mostrando uma espécie de respiradouro no teto, com uma réstia de sol intermitente, longilíneo, como uma cobra e uma música de suspense, com um som quase imperceptível de um silvo ofídico, que parece oprimir o constrangimento dos amigos que há tempos não se viam e, por isso, iniciavam a conversa com muito cuidado. Dessa forma, podemos perceber o cuidadoso trabalho de tradução feito por Villamarim, ao considerar a metáfora utilizada por Ruffato, no livro, e adaptar isso em imagem e som.

No desenrolar desse diálogo, quando Luzimar pergunta a Gildo sobre como é a cidade grande, Gildo responde ser um lugar bastante movimentado, contrapondo a Cataguases, pois esta seria uma cidade tranquila e silenciosa. Nesse momento, passa o trem fazendo bastante barulho, e Luzimar brinca com o disparate da situação, respondendo a Gildo, quando perguntando sobre o aparelho auditivo que ele usa, que o mundo é um lugar muito barulhento. Essa constatação de Luzimar pode ser observada em diversos momentos da narrativa, desde o barulho da chuva na cena de *flashback* da ponte, passando pelo barulho do trem em diversos

momentos da narrativa, o barulho do maquinário da tecelagem e o apito da troca de turno na fábrica. Assim, o incômodo causado por esse mundo barulhento é demonstrado no aparelho auditivo de Luzimar, que será utilizado, de forma bastante significativa, quando, na discussão entre os dois amigos, Luzimar retira o aparelho para não mais ouvir os impropérios ditos por seu ex-amigo. Tais significações do uso do som não estão presentes no texto de partida, pela própria natureza do texto escrito, no entanto, na tradução fílmica, esse uso é potencializado por Villamarim.

O diretor, portanto, ao traduzir *O mundo inimigo* (2005) para as telas do cinema, ainda que tenha diminuído o campo de abrangência da obra de partida, cria camadas de significação e constrói uma narrativa de resistência. Faz isso, principalmente, na assincronia da relação presente entre os antigos amigos, Gildo e Luzimar, demonstrando que, mesmo entre trabalhadores da mesma classe social, pode haver diferenças marcantes. Além disso, o filme aborda problemas candentes da sociedade brasileira, mesmo que apenas os tangenciando, como é o caso do alcoolismo de Zunga, da solidão de Dona Marta e da violência sexual sofrida por Toninha. Tais mazelas sociais são abordadas, com mais vagar, no livro de Ruffato, talvez pela própria natureza do texto escrito, que permite tocar em temas bastante diversos de maneira mais ou menos aprofundada, sem os limites de tempo exigidos de um filme. Mesmo assim, em *Redemoinho* (2016), podemos encontrar alguns desses elementos, embora o diretor não se posicione publicamente da mesma forma que Ruffato. Assim, podemos entender que a decisão de Villamarim de adaptar a obra de Ruffato para o cinema é já em si um ato de resistência, uma vez que o escritor demarca com muita ênfase sua posição política.

5 CONCLUSÃO

O projeto literário de Luiz Ruffato ainda está em plena construção e tem, em *Inferno provisório* (2016), um de seus pontos altos, uma vez que o autor logrou ficcionar a história do operariado urbano brasileiro desde a segunda metade do século XX até o início do século XXI. O autor deixa claro, em seus textos ficcionais, ou não, e em entrevistas, que entende um papel utópico para a literatura, pois esta teria uma função transformadora da sociedade, já que foi essa experiência que o autor teve em sua própria vida com os livros e é isso que ele busca com sua obra literária. Ruffato é filho da classe trabalhadora brasileira e resolveu escrever seus romances a partir da ausência de personagens que o representassem e representassem a classe social à qual pertence. Dessa forma, vimos, em sua obra, um desfiar de personagens da classe média baixa urbana brasileira, trabalhadores empobrecidos que, se, por um lado, não estão à beira da miséria, por outro, não têm uma vida com muito conforto, precisando sempre trabalhar incansavelmente para sobreviver. O inferno criado por Luiz Ruffato nessa obra, portanto, apesar de horrendo, não é permanente, é provisório, ou, pelo menos, não está imune a mudanças, visto que a maior parte de seus personagens estão sempre buscando transformações em suas vidas.

Dessa forma, apesar do ineditismo de Ruffato em retratar a classe trabalhadora a partir de um sujeito dessa mesma classe, podemos inscrever o autor em uma longa tradição literária brasileira, que aqui chamamos de narrativas de resistência, conforme Bosi (2002). Uma literatura insubmissa que encontrou morada em terras brasileiras, desde suas primeiras manifestações no século XVII, atravessando toda a história do país até o presente. Assim, entendemos, com Carpeaux (2012), que a literatura não existe fora de seu tempo, mas ela acontece em um tempo histórico e, de uma maneira ou de outra, acaba por refleti-lo. Isso não quer dizer que a literatura seja apenas mero documento histórico, mas que, sem a compreensão das contingências do tempo, fica difícil um entendimento mais profundo dela. O traço social da literatura brasileira, portanto, é marcado pela própria constituição intensamente desigual da sociedade brasileira desde os tempos coloniais. Assim, como aponta Candido (1957), poucos sistemas literários no mundo têm tido tanta consciência de si e de seu papel como a literatura brasileira. E, ao observarmos com cuidado a literatura brasileira contemporânea, percebemos que esse traço de nossa literatura continua bastante presente e cada vez mais importante no debate público brasileiro.

A partir dessa consciência de Ruffato sobre seu papel na literatura brasileira contemporânea, discutimos o conceito de lugar de fala problematizado por Spivak em *Pode o subalterno falar?* (2010). Assim, apontamos para a importância dessa formulação para a problematização da literatura brasileira contemporânea e para a importância de se ouvir a voz

dos subalternos. Além disso, mencionamos o protagonismo de vozes antes não ouvidas, em suas mais diferentes minorias sociais, como os negros, as mulheres, os nordestinos, os indígenas, as LGBTQIA+, entre outras, inúmeros sujeitos subalternos antes relegados ao silenciamento social. O conceito de lugar de fala, portanto, faz com que não esqueçamos a importância da produção literária desses indivíduos, que, se estavam presentes na literatura antes como personagens, hoje reivindicam sua voz, fazendo-se ouvir. Dentro desse caldeirão de novos atores literários, é que buscamos entender a importância da literatura ruffatiana ao levar aos leitores brasileiros a experiência de ler uma literatura produzida no seio da classe operária, feita por quem conheceu, na própria pele, as agruras de uma vida difícil.

Dessa forma, referimos a importância de Ruffato como intelectual orgânico da classe trabalhadora brasileira. Para essa discussão, buscamos entender o conceito de intelectual orgânico presente nas obras de Marx (2007) e Gramsci (2001) e de como isso se aplica ao projeto literário de Ruffato. O escritor, portanto, sempre quando chamado a discutir sua obra, busca deixar claro que pretende fazer uma literatura operária, mas não no sentido panfletário do termo, até porque Ruffato não promove uma literatura de fácil assimilação, já que ele usa formas pouco convencionais ao escrever, mas essa literatura operária de Ruffato é construída com o cuidado que ele tem de levar para as páginas de seus livros os homens e as mulheres que rodearam sua vida de trabalhador empobrecido. Assim, entendemos que o escritor consegue seu intento de trazer para sua obra esse sujeito coletivo brasileiro que não costuma estar presente em nossa literatura. Percebemos, ainda, que esse procedimento de Ruffato é de suma importância para compreensão do Brasil contemporâneo e que, inclusive, lança luz sobre os últimos acontecimentos políticos vivenciados no país.

Na sequência da pesquisa, buscamos identificar uma tradição de representação dos trabalhadores também no cinema brasileiro, sobretudo a partir dos documentários produzidos desde o final dos anos 1950 e, principalmente, nas novas formas de representação das camadas mais pobres da população no Cinema Novo. Essa maneira de fazer cinema no Brasil ecoava a nova onda que vinha dos Estados Unidos e, sobretudo, da França, porém com sínteses bastante brasileiras. Nesse período, portanto, o Cinema Novo buscará suas referências no romance nordestino da década de 1930, por seu caráter engajado e pela preocupação em contar histórias do povo mais pobre. No entanto, a faceta mais proletária do cinema nacional terá início no final da década de 1970, quando serão documentadas as greves do ABC paulista, importante movimentos dos trabalhadores, que culminará na reabertura política e no fim da ditadura civil-militar. Parte significativa dos cineastas comprometidos com a luta política nesses anos foi formada durante os anos 1960, no Cinema Novo, e tiveram papel relevante na história do cinema brasileiro.

Para discutirmos a ideia de representação, buscamos definir o que entendemos por classe trabalhadora, visto que esse não é um conceito estanque no tempo, muito menos consensual entre os muitos estudiosos do tema. Para nós, o que guiou este trabalho é a definição clássica marxista de que classe trabalhadora é a pessoa que tem apenas sua própria força de trabalho para vender no mercado de trabalho. Isso não quer dizer que esta classe social seja entendida como um todo homogêneo, pelo contrário, compreendemos essa classe em toda sua complexidade e, ainda, com as desigualdades internas a ela própria. Isso fica claro nos diferentes personagens criados por Ruffato em *Inferno provisório* (2016), já que podemos perceber que, muitas vezes, o acesso ao emprego já conduz a vida daquele trabalhador em uma via menos dolorosa do que os que não têm esse acesso. Além disso, entendemos que a atualização do conceito de classe trabalhadora deve incluir as novas formas de trabalho, que indicam uma renovação da superexploração dos trabalhadores, como no caso dos trabalhadores por aplicativo, que não têm nenhuma garantia em seu serviço.

Na sequência, fizemos um breve histórico do cinema brasileiro, passando pelas obras e pelos cineastas que ousaram fazer narrativas de resistência e/ou criaram seu cinema a partir de obras literárias. Nossa intenção foi demonstrar que, assim como na literatura, parte significativa das obras cinematográficas brasileiras têm, no questionamento do *status quo*, sua força criadora. Além disso, interessou-nos apresentar como, desde pelo menos o final dos anos 1950, com Nelson Pereira dos Santos, o cinema produzido no Brasil tenta apreender a constituição de seu povo. Além disso, tentamos debater a importância do Cinema Novo, ao fazer chegar o cinema brasileiro no mercado internacional, a partir de uma estética tropicalista e da incorporação dos temas presentes no romance de 1930. Ademais, buscamos demonstrar a força criadora desses cineastas da década de 1960 e suas reverberações no cinema contemporâneo brasileiro, sobretudo, a influência duradoura de Glauber Rocha, que levantou questões ainda presentes em filmes nacionais.

Na última seção deste trabalho, nosso intuito foi discutir o que entendemos por adaptação fílmica como tradução. Para isso, mobilizamos os conceitos propostos por Jakobson (1991) e Plaza (2001), sobre tradução intersemiótica, e Cattrysse (1992) e Naremore (2000), mais especificamente sobre adaptação fílmica como tradução. Com isso, tentamos desenvolver as relações tão presentes entre literatura e cinema, desde o início da história dos filmes, entendendo, assim, o papel cada vez mais relevante das adaptações cinematográficas no cinema, como já apontado por André Bazin já nos anos 1950. *Redemoinho* (2016), portanto, inscreve-se nessa longínqua tradição do cinema e a atualiza no cinema contemporâneo brasileiro.

Dessa forma, Villamarim traz para as telas um dos mais importantes autores brasileiros contemporâneos e aceita o desafio de traduzir em audiovisual a escrita não

convencional de Luiz Ruffato. Para isso, o diretor focaliza sua tradução em um dos capítulos da obra *O mundo inimigo* (2005) e recheia seu filme com camadas advindas dos outros capítulos da obra de Ruffato. Concluiu-se, portanto, que o universo de personagens no filme de Villamarim, é reduzido para que o reencontro de Luzimar e Gildo possa ocupar o centro de sua narrativa, assim, manejando características específicas dos personagens coadjuvantes, para que possamos entender mais profundamente aquela relação. Partindo desse reencontro, o diretor investiga os profundos ressentimentos guardados há anos pelos dois protagonistas, chegando ao ponto de romper sua amizade.

Ao examinarmos mais de perto *Redemoinho* (2016), de José Luiz Villamarim, podemos perceber o apuro visual do filme, quando estabelece as profundas diferenças entre Gildo e Luzimar desde a apresentação inicial dos personagens. O diretor insere no plano de abertura do filme a cena do momento traumático dos dois amigos. Tal cena irá atravessar o filme, aparecendo algumas vezes, como a sugerir a presença constante daquela lembrança ruim na vida dos dois amigos, a ponto de marcá-los até o presente. Além disso, Villamarim constrói seus próprios personagens a partir da fusão de alguns personagens de *O mundo inimigo* (2005), como no caso de Toninha, ou, ainda, focaliza apenas características marcantes do personagem presente no livro, como no caso de Zunga. Dessa forma, o diretor cria uma narrativa própria, fazendo com que seus personagens funcionem dramaticamente naquele universo fílmico. Ademais, Villamarim utiliza o trem como personagem do filme, primeiro como símbolo de uma cidade com atividade mineradora e, também, como elo que une todas aquelas pessoas, uma vez que o trem é presença constante na narrativa. Por fim, o diretor constrói uma tensão entre os dois amigos que cresce à medida que a narrativa do filme avança e a percepção de que suas vidas já não têm mais tanta coisa em comum como tinham na infância. Isso é deveras perceptível em Gildo, que mira seus momentos felizes do passado e, por ter saído de Cataguases, não consegue digerir bem todas as mudanças pelas quais passaram as pessoas que povoaram seu passado.

Com esta pesquisa, portanto, pretendemos contribuir com a discussão sobre a importância das adaptações literárias para o cinema, visto que esta atividade está bastante presente na vida de milhões de pessoas que frequentam os cinemas pelo mundo. Ao tentar flagrar isso em uma obra de um autor contemporâneo brasileiro, visamos a colaborar para o debate sobre as intersecções entre cinema e literatura no Brasil contemporâneo e como essa questão é importante para a compreensão do próprio país. Além disso, importou-nos argumentar como a literatura e o cinema brasileiros têm uma longa tradição de contestação do *status quo* e como essa característica se faz presente sobretudo na produção literária de Luiz Ruffato.

O projeto literário desse autor é um vasto campo de pesquisa que deve ser ainda bastante explorado por gerações de pesquisadores, tamanha é sua ambição em retratar a classe trabalhadora em transformação do Brasil da segunda metade do século XX. Esta pesquisa, por conseguinte, busca dar um pequeno aporte na fortuna crítica de Luiz Ruffato, tendo em vista sua importância no debate público brasileiro. O valor que Ruffato reivindica para o lugar de fala na literatura brasileira reacende uma importante discussão sobre essa literatura e guarda um potencial de maior abrangência e representatividade das minorias sociais apagadas de nossa história literária. Assim, a adaptação de sua literatura para o cinema pode fazer com que esse debate chegue cada vez mais longe e alcance um público que talvez a literatura não alcançasse.

Concluimos, portanto, que o filme *Redemoinho* (2016), de José Luiz Villamarim, consegue traduzir para a tela do cinema importantes questões levantadas em *O mundo inimigo* (2005), de Luiz Ruffato. Se, por um lado, Villamarim não assume todos os temas levantados pelo livro de Ruffato, por outro, o enfoque que o diretor traz para seu filme aborda outras importantes questões, ao focalizar tensões advindas de dois caminhos distintos tomados pelos protagonistas. Dessa forma, podemos afirmar que o grande tema em *Redemoinho* (2016) é o embate entre presente e passado e o modo como isso se traduz na vida dos dois protagonistas, esgarçando-se até o ponto de romper sua relação. Villamarim, portanto, conseguiu, com sua obra, lançar um olhar bastante peculiar sobre o texto de Ruffato, ampliando as possibilidades de leitura da obra do escritor.

Outros estudos poderiam surgir a partir dos apontamentos que fizemos nesta pesquisa e investigar outras adaptações da obra de Luiz Ruffato, ou, ainda, inquirir tal obra com enfoques diferentes daqueles que fizemos aqui. Além de *Redemoinho* (2016), outra adaptação da obra do autor para o cinema é o filme *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015), do diretor português José Barahona, a partir do romance homônimo do escritor, o que poderia ensejar um estudo comparativo entre tais obras.

REFERÊNCIAS

- A HORA da estrela. Direção: Suzana Amaral. Produção: Eliane Bandeira. São Paulo: Raiz Produções Cinematográficas, 1985. (96 min.).
- A HORA e vez de Augusto Matraga. Direção: Roberto Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto. São Paulo: L. C. Barreto Produções Cinematográficas, 1965. (106 min.).
- A OPINIÃO pública. Direção: Arnaldo Jabor. Produção: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Sagitário Produções Cinematográficas, 1967. (78 min.).
- A QUEDA. Direção: Ruy Guerra. Produção: Ney Sroulevich. Rio de Janeiro: Zoom Cinematográfica, 1978. (110 min.).
- ABC da greve. Direção: Leon Hirszman. Produção: Cláudio Khans e Ivan Novais. São Paulo: Taba Filmes, 1990. (84 min.).
- ABRIL despedaçado. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Rio de Janeiro: Video Filmes, 2001. (105 min.).
- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALIGHIERI, D. Inferno. *In*: ALIGHIERI, D. **A divina comédia**. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ALMEIDA, S. R. G. Prefácio – Apresentando Spivak. *In*: SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 7-18.
- ALTHUSSER, L. Philosophy as a Revolutionary Weapon. *In*: ALTHUSSER, L. **Lenin and Philosophy and other essays**. Traduzido do francês por Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1971. p. 11-22.
- ALVES, C. Navio negreiro. *In*: ALVES, C. **Obras Completas, vol II**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1921. p. 92-101.
- AMADO, J. **Capitães de areia**. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- ANDRADE, C. D. A flor e a náusea. *In*: **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 11- 12.
- ANDRADE, M. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.
- ANTUNES, R. Afinal, quem é a classe trabalhadora hoje? **Revista da RET**, Marília, ano 2, n. 3, p. 1-9, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2XKfmL4>. Acesso em: 27 jun. 2019.
- AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. Recife: CinemaScópio, 2016. (145 min.).
- ARÁBIA. Direção: Affonso Uchoa e João Dumans. Produção: Vitor Graize. Belo Horizonte: Katásia Filmes, 2017. (97 min.).

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ASSIS, J. M. M. de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

AUTRAN, A; ORTIZ, J. M. O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. *In*: RAMOS, F. P; SCHVARZMAN, S. **Nova história do cinema brasileiro**. v. 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. pos. 5959-7714. e-PUB.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. Recife: CinemaScópio, 2019. (132 min.).

BARRETO, F. R. **Uma fábula no compasso da história**: estudo para *Inferno provisório* em seis atos. 2012. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2YP2yGA>. Acesso em 31 ago 2020.

BARRETO, F. R; HAZIN, E. Luiz Ruffato: o começo e o fim dependem do ponto de vista. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 12, n. 23, p. 263-277, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2KLNPNV>. Acesso em: 22 nov. 2019.

BARRETO, L. **Os Bruzundangas**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2004.

BAZIN, A. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. *In*: BAZIN, A. **O cinema**: ensaios. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104.

BERMAN, A. A tradução em manifesto. *In*: BERMAN, A. **A prova do estrangeiro**: cultura e tradução na Alemanha romântica. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: Edusc, 2002. p. 11-25.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BICHO de 7 cabeças. Direção: Laís Bodanzky. Produção: Sara Silveira e Marco Muller. São Paulo: Buriti Filmes, 2000. (88 min.).

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAÇOS cruzados, máquinas paradas. Direção: Sérgio Toledo. Produção: Geraldo Botelho Ribeiro. São Paulo: Grupo Tarumã, 1979. (76 min.).

BRITTO, P. H. É possível transgredir no momento poético atual? *In*: ALMEIDA, M. I M.; NAVES, S. C. **“Por que não?”**: rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp: Editora da Unicamp, 2006.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Zelito Viana. Rio de Janeiro: Centro Popular de Cultura da UNE, 1984. (119 min.).

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1957.

CANDIDO, A. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, A. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco. São Paulo: HB Filmes, 2003. (146 min.).

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. São Paulo: Leya, 2012.

CASA grande. Direção: Fellipe Barbosa. Produção: Iafa Britz. Rio de Janeiro: Migdal Filmes, 2015. (114 min.).

CATTRYSSE, P. **Descriptive adaptation studies**: epistemological and methodological issues. Antwerpen-Apeldorn: Garant, 2014.

CATTRYSSE, P. Film adaptation as translation: some methodological proposals. **Target**, Amsterdam, v. 4, n. 1, p. 53-70, 1992. Disponível em <https://bit.ly/2Ezgm16>. Acesso em 31 ago. 2020.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Produção: Marcelo Torres, Afonso Coaracy, Cassio Amarante e Carla Caffé. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1998. (112 min.).

CHARTIER, R. O mundo como representação. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <https://bit.ly/2viIS1V>. Acesso em: 23 jan. 2020.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Walter Salles, Donald K. Ranvaud e Andrea Barata Ribeiro. Rio de Janeiro: O2 Filmes, 2002. (130 min.).

COELHO, Teixeira. **Romantismo**: a arte do entusiasmo. São Paulo: Comunique, 2010. (Coleção MASP). Disponível em: <https://bit.ly/2R11JcI>. Acesso em: 17 jan. 2020.

CORPAS, D. De boas intenções o inferno está cheio. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 18, n. 28, p. 15-36, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2KNWwPG>. Acesso em: 22 ago. 2019.

CORPAS, D. Romance em pedaços (os sobreviventes). *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/39E84Qm>. Acesso em: 30 jul 2020.

COSTA, I. C. A crise do drama em *Eles não usam black-tie*: uma questão de classe. **Discurso**, São Paulo, n. 20, p. 147-156, 1993. Disponível em: <https://bit.ly/2N1FCND>. Acesso em: 22 out. 2019.

CRUZ E SOUSA, J. da. Escravocratas. *In*: CRUZ E SOUSA, J. **Poesia completa**. Organização por Zahidé Muzart. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura: Fundação Banco do Brasil, 1993.

CUNHA, E da. **Os sertões**. São Paulo: Cultrix, 1985.

CURY, M. Z. F. Novas geografias narrativas. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 7-17, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2P5SPpV>. Acesso em: 29 jul. 2020.

DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DANTAS, V.; SIMON, I. M. Poesia ruim, sociedade pior. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p. 48-61, 1985. Disponível em: <https://bit.ly/2zf8xYe>. Acesso em: 16 set. 2019.

DEALTRY, G. Cidades em ruínas: a história a contrapelo em *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 34, p. 209-221, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3jRlv46>. Acesso em: 29 jul. 2020.

DEMOCRACIA em vertigem. Direção: Petra Costa. Produção: Joanna Natasegara, Tiago Pavan e Shane Boris. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2019. (113 min.).

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. (118 min.).

DONA Flor e seus dois maridos. Direção: Bruno Barreto. Produção: Luís Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L. C. Barreto, 1976. (118 min.).

ELES não usam black-tie. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Leon Hirszman Produções, 1981. (123 min.).

ENGELS, F. **A situação da classe trabalhadora em Inglaterra**. Porto: Edições Afrontamento, 1975.

FERNANDES, R. M. R. Introdução. In: HORÁCIO. **Arte poética**. Lisboa: Inquérito, 1984.

FILME demência. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Eder Mazini. São Paulo: Eder Mazini Cinematográfica, 1986. (90 min.).

FOUCAULT, M. Prison talk. In: FOUCAULT, M. **Power/Knowledge**: Selected interviews and other writings 1972-1977. New York: Pantheon Books, 1980.

FURTADO, M. T. **Gianfrancesco Guarnieri**: A dimensão política de seu teatro à luz de *Eles não usam black-tie*, *O filho do cão*, *Arena conta Zumbi* e *Um grito parado no ar*. 1982. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1982. Disponível em <https://bit.ly/2EUyBxt>. Acesso em 31 ago 2020.

GABRIELA, cravo e canela. Direção: Bruno Barreto. Produção: Harold Nebenzal. Parati: Sultana Corporation, 1983. (102 min.).

GALVÃO, W. N. Sessão de abertura. In: **Festa Literária Internacional de Paraty**. Paraty, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/Z6uqRrol8nM>. Acesso em: 13 set. 2019.

GAMA, B. **O Uruguai**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1964.

GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**: volume 2. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GREVE! Direção: João Batista de Andrade. Produção: Wagner de Carvalho. São Paulo: Raíz Produções Cinematográficas, 1979. (37 min.).

GUARNIERI, G. **Eles não usam black-tie**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

GUIMARÃES, R. B. J; WALTY, I. L. C. Ruffato: um escritor e um projeto de nação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 51, p. 41-63, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2YWwLEh>. Acesso em: 12 mai. 2020.

GULLAR, F. **Poema sujo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

HARDMAN, F. F. Brutalidade antiga: sobre história e ruína em Euclides. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 10, n. 26, p. 293-310, 1996. Disponível em: <https://bit.ly/2kIwdAc>. Acesso em: 13 set. 2019.

HORÁCIO. **Arte poética**. Lisboa: Inquérito, 1984.

IKEDA, M. S. Bernardo. *In: SILVA, P. H. 100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016. p. 92-96.

INOCÊNCIA. Direção: Walter Lima Jr. Produção: Lucy Barreto. Rio de Janeiro: L. C. B. Produções Cinematográficas, 1983. (118 min.).

IRACEMA, uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Produção: Wolf Gauer. São Paulo: Stopfilm, 1974. (90 min.).

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. *In: JAKOBSON, R. Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991. p. 63-72.

JESUS, C. M. de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2007.

KEHL, M. R. *Quincas Borba*, de Machado de Assis: o bovarismo brasileiro. *In: KEHL, M. R. O bovarismo brasileiro: ensaios*. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 27-54.

LARANJEIRA, A. E. S. **Nossos sonhos atravessam as fronteiras da realidade**. 2010. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em <https://bit.ly/2YPU5TE>. Acesso em 31 ago 2020.

LAVOURA arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Video Filmes Produções Artísticas, 2001. (165 min.).

LEFEVERE, A. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. New York: Routledge, 1992.

LEIA a íntegra do discurso de Luiz Ruffato na abertura da Feira do Livro de Frankfurt. **Estadão**, São Paulo, 8 outubro 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2XJyRZ1>. Acesso em: 27 jun. 2019.

LEMINSKI, P. En la lucha de clases... *In: LEMINSKI, P. Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LESSA, R. O. As imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro. **Revista Angolana de Sociologia**, [Ramada], n. 12, p. 103-113, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3bb78m9>. Acesso em: 19 mar. 2020.

LIMA, J. Canto V – Poemas da vicissitude. *In*: LIMA, J. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

LINHA de montagem. Direção: Renato Tapajós. Produção: Ivan Novais. São Paulo: Tapiri Cinematográfica, 1982. (90 min.).

LINS, P. **Cidade de deus**. São Paulo: Planeta, 2012.

MACIEL, M. E. S. A eugenia no Brasil. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 7, n. 11, p. 121-130, 1999. Disponível em: <https://bit.ly/2VC8cIu>. Acesso em: 4 set. 2019.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Difilm, 1969. (108 min.).

MAR de rosas. Direção: Ana Carolina. Produção: José Carlos Escalero. Rio de Janeiro: Área Produções Cinematográficas, 1977. (90 min.).

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARX, K. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas. Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

MATOS, G. Triste Bahia!... *In*: MATOS, G. **Poemas escolhidos de Gregório de Matos**. Seleção e organização de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MEIHY, J. C. S. B. Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio. **Revista USP**, São Paulo, n. 37, p. 82-91, 1998. Disponível em: <https://bit.ly/2q0i6Zg>. Acesso em: 28 out. 2019.

MEMÓRIAS do cárcere. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Lucy Barreto. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L. C. Barreto, 1984. (173 min.).

MERQUIOR, J. G. Introdução. *In*: MERQUIOR, J. G. **Verso universo em Drummond**. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

METZ, C. Algumas questões de semiologia do cinema. *In*: METZ, C. **A significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 111-128.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2JEz1XF>. Acesso em: 27 jun. 2019.

MUZART, Z. L. A questão do cânone. **Anuário de literatura**. Florianópolis, n. 2, p. 85-94, 1995. Disponível em: <https://bit.ly/2ICDTUI>. Acesso em: 4 set. 2019.

NAPOLITANO, M.; VILLACA, M. M. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *In: Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 53-75, 1998. Disponível em: <https://bit.ly/2S9L18d>. Acesso em 29 set. 2020.

NAREMORE, J. Introduction: film and the reign of adaptation. *In: NAREMORE, J. Film adaptation*. New York: The Athlone Press, 2000. p. 1-16.

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: André Cômodo. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1999. (104 min.).

O BEIJO da mulher aranha. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco. São Paulo: HB Filmes, 1985. (120 min.).

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969. (95 min.).

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Produção: Bianca Vilar e Renato Ciasca. São Paulo: Drama Filmes, 2002. (87 min.).

O PADRE e a moça. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Difilm, 1966. (93 min.).

O SOM ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Recife: CinemaScópio, 2012. (131 min.).

O VIAJANTE. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Ana Maria Nascimento e Silva. Rio de Janeiro: Shater Produções Artísticas, 1998. (117 min.).

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Produção: Jarbas Barbosa. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1963. (80 min.).

OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Carlos Alberto Prates Correia. Rio de Janeiro, 1972. (82 min.).

OS QUEIXADAS. Direção: Rogério Corrêa. Produção: Eliane Bandeira. São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas – DACH, 1978. (30 min.).

OLIVEIRA, M. V. F. **A ruína e a máscara**: as contradições de uma modernização conservadora em *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato. 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011. Disponível em <https://bit.ly/2DdPaEe>. Acesso em 31 ago 2020.

OLIVEIRA, N. **Geração 90**: manuscritos de computador. São Paulo: Boitempo, 2001.

OLIVEIRA, N. **Geração 90**: os transgressores. São Paulo: Boitempo, 2003.

PEDREIRA de São Diogo. Direção: Leon Hirszman. Produção: Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Rio de Janeiro: CPC-UNE, 1962. (35 min.).

PEREIRA, B. S. Arábia: um Brasil profundo. **Revista Brasileira de Estudos Latino-americanos**, Florianópolis, v. 8, n. 3, p. 590-594, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2AkajdY>. Acesso em: 28 mai. 2020.

PERRONE, M. Rio, 40 graus. *In*: SILVA, P. H. **100 melhores filmes brasileiros**. Belo Horizonte: Letramento, 2016. p.133-136.

PIXOTE, a lei do mais fraco. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco. São Paulo: H. B. Filmes, 1980. (125 min.).

PLATÃO. **A república**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

PLAZA, J. “Tradução intersemiótica como pensamento em signos”. *In*: PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRA FRENTE Brasil. Direção: Roberto Farias. Produção: Roberto Farias. Rio de Janeiro: R. F. Farias: Embrafilme. 1982. (110 min.).

QUE HORAS ela volta? Direção: Anna Muylaert. Produção: Fabiano Gullane. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2015. (112 min.).

QUE NINGUÉM, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores. Direção: Renato Tapajós. Produção: Alipio Viana Freire e Cláudio Kahns. São Paulo: ABCD Sociedade Cultural, 1979. (34 min.).

RABELLO, I. D. *O som ao redor: sem futuro, só revanche?* **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n. 101, p. 157-173, jan./mar. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3eCbJQd>. Acesso em: 29 mai. 2020.

RAMOS, F. P. A ascensão do novo jovem cinema. *In*: RAMOS, F. P; SCHVARZMAN, S. **Nova história do cinema brasileiro**. v. 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018a. pos. 136-2876. e-PUB.

RAMOS, F. P. A grande crise: pós-modernismo, fim da Embrafilme e da pornochanchada. *In*: RAMOS, F. P; SCHVARZMAN, S. **Nova história do cinema brasileiro**. v. 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018b. pos. 10250-11441. e-PUB.

RAMOS, F. P. Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação. *In*: RAMOS, F. P; SCHVARZMAN, S. **Nova história do cinema brasileiro**. v. 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018c. pos. 2880-5021. e-PUB.

RAMOS, G. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

REDEMOINHO. Direção: José Luiz Villamarim. Produção: Renato Pimentel. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2016. (100 min.).

REIS, C. **As Conferências do Casino**. Lisboa: Alfa, 1990.

REIS, E. S. **A interação e as estratégias conversacionais na peça Eles não usam black-tie, de Gianfrancesco Guarnieri**. 2011. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em <https://bit.ly/2G75Xda>. Acesso em 31 ago. 2020.

RESENDE, B. **Apontamentos de crítica cultural**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RIO, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Fenelon, 1955. (90 min.).

RIO, ZONA Norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Ubayara Filmes, 1957. (82 min.).

RODAS, J. 47 anos de crítica: uma análise da recepção da obra de Paulo Leminski na imprensa. **RevLet**, [Jataí], v. 10, n. 1, p. 320-337, jan/jul. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3eT7sr9>. Acesso em: 23 jul. 2020.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. *In*: ROSENFELD, A. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

RUFFATO, L. Até aqui, tudo bem! (como e por que sou romancista - versão século 21). *In*: MARGATO, I; GOMES, R. C. (org.). **Espécies de espaço**: territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

RUFFATO, L. **Inferno provisório**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RUFFATO, L. Literatura brasileira não trata dos trabalhadores. Entrevista concedida a Mariana Desidério. **Brasil de Fato**, São Paulo, 18 abr. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2OME0cj>. Acesso em: 12 fev. 2020.

RUFFATO, L. **Literatura com um projeto**. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3lwG9aF>. Acesso em: 31 ago. 2020.

RUFFATO, L. **O mundo inimigo**. Inferno provisório volume II. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RUFFATO, L. O que é Inferno provisório. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 6, n. 10, p. 159-161, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2MFeQwT>. Acesso em: 22 ago. 2019.

RUFFATO, L. Para Luiz Ruffato, literatura ignora classe média baixa que votou em Bolsonaro. Entrevista concedida a Bruno Molinero. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7 maio 2019. Disponível em: <https://bit.ly/30vsntG>. Acesso em: 11 jul. 2019.

S. BERNARDO. Direção: Leon Hiszman. Produção: Marcos Farias. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1972. (113 min.).

SABADIN, C. Central do Brasil. *In*: SILVA, P. H. **100 melhores filmes brasileiros**. Belo Horizonte: Letramento, 2016. p. 59-62.

SALLES, C. A. **Redes da criação**: a construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2016.

SANTINI, J. Romance e realidade na ficção brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 39, p. 95-106, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3jOIHkG>. Acesso em: 30 jul. 2020.

SANTOS, G. D. V. O teatro político de Gianfrancesco Guarnieri sob a censura. **Anagrama**, São Paulo, n. 2, p. 1-17, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/32F82TY>. Acesso em: 22 out. 2019.

SARGENTO Getúlio. Direção: Hermano Penna. Produção: Carlos Augusto Oliveira. São Paulo: Blimp Film, 1983. (90 min.).

SCHWARCZ, L. M. Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República. *In*: BARRETO, L. **Contos completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2012.

SEMERARO, G. Intelectuais “orgânicos” em tempos de pós-modernidade. **Cad. CEDES**, Campinas, v. 26, n.70, p. 373-391, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2Pm1HsW>. Acesso em: 25 out. 2019.

SILVA, P. H. Deus e o diabo na terra do sol. *In*: SILVA, P. H. **100 melhores filmes brasileiros**. Belo Horizonte: Letramento, 2016. p.16-19.

SILVA, M. I G. O guarany no cinema brasileiro: visão da imprensa entre 1908 e 1926. **Revista Anagrama**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 1-14, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3aUi9rr>. Acesso em: 2 mai. 2020.

SODRÉ, N. W. **História da literatura brasileira**: seus fundamentos econômicos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SOUZA, J. **A elite do atraso**: da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SPIVAK, G. C. Foreword: Upon Reading the *Companion to Postcolonial Studies*. *In*: SCHWARZ, H.; RAY, S. **A Companion to Postcolonial Studies**. Malden: Blackwell Publishing, 2005. p. xv-xxii.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do desterro**: A journal of english language, literatures in english and cultural studies, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3cQJ9sS>. Acesso em: 9 jun. 2020.

SUASSUNA, A. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

TELLES, L. F. **As meninas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967. (107 min.).

TODA nudez será castigada. Direção: Arnaldo Jabor. Produção: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Ventania Produções Cinematográficas, 1973. (103 min.).

TROPA de elite. Direção: José Padilha. Produção: Marcos Prado. Rio de Janeiro: Zazen Produções Audiovisuais, 2007. (118 min.).

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1963. (103 min.).

VIEIRA, A. Sermão da Primeira Dominga da Quaresma. *In*: VIEIRA, A. **Sermões**. São Paulo: Anchieta, 1945.

VIEIRA, J. L. A chanchada e o cinema carioca. *In*: RAMOS, F. P; SCHVARZMAN, S. **Nova história do cinema brasileiro**. v. 1. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. pos. 10636-11785. e-PUB.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Thomaz Farkas. São Paulo: Thomaz Farkas Filmes Culturais, 1965. (40 min.).

WALTY, I. L. C. Anonimato e resistência em *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 15, p. 27-41, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/33jFX8f>. Acesso em: 29 jul. 2020.

XAVIER, I. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. *In*: XAVIER, I. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 51-126.

ZAMBERLAN, C. Iracema, uma transa amazônica. *In*: SILVA, P. H. **100 melhores filmes brasileiros**. Belo Horizonte: Letramento, 2016. p. 111-115.