

ENTRE O VIOLÃO E O CRUCIFIXO: A FAMA ENQUANTO VONTADE DE POTÊNCIA NIETZSCHIANA EM “A DECISÃO” DE LUIZ RUFFATO

Camila Galvão de Sousa¹

Humberto Fois-Braga²

Resumo: Este artigo objetiva analisar a fama enquanto personificação da vontade de potência nietzschiana em “A decisão”, de Ruffato, tendo em vista a contribuição para os estudos em referência à construção de personagens e seus respectivos trânsitos, subordinados à representação do espaço. Para tanto, a construção de Vanim e Zazá está relacionada às categorias da rua e da casa, de DaMatta (1997), e aos conceitos de espaço liso e estriado, de Deleuze e Guattari (1997). O embate entre forças, simbolizadas pelo violão e o crucifixo, oportuniza a transição entre esses espaços e a potência de vida. Em seguida, há a discussão dos recursos retóricos malandros de Vanim para restituir o espaço da rua-lisa e efetivar o chamado da fama na “cidade dos artistas”, de acordo com Paiva e Sodré (2004). Vanim toma a decisão sugerida pelo título e escapa da rotina da casa-estriada, mas, ao final, ainda não chega onde almejava, encontrando-se no devir.

Palavras-chave: Personagens ruffatianos. Espaços lisos e estriados. Vontade de potência. Malandragem. *Inferno Provisório*.

BETWEEN THE GUITAR AND THE CRUCIFIX: FAME AS A WILL OF NIETZSCHIAN POWER IN “A DECISÃO” BY LUIZ RUFFATO

Abstract: This article aims to analyze fame as a personification of the Nietzschean will to power in “A decisão” by Ruffato, with a view to contributing to studies on the construction of characters and their transits, subordinate to the representation of space. To this end, Vanim and Zazá’s construction is related to DaMatta’s (1997) street and house categories, and to Deleuze and Guattari’s (1997) concepts of smooth and striated space. The clash between forces, symbolized by the guitar and the crucifix, allows the transition between these spaces and the power of life. Then there is the discussion of Vanim’s roguish rhetorical resources to restore the smooth street space and effect the call of fame in the “city of artists” according to Paiva and Sodré (2004). Vanim makes the decision suggested by the title and escapes the routine of the striated house, but in the end, still does not reach where he wanted, finding himself in the Becoming.

Keywords: Ruffatian characters. Smooth and striated spaces. Willingness to power. Trickster. *Inferno Provisório*.

¹ Doutoranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: camigalvaos@gmail.com

² Doutorado em Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: humfois@gmail.com

Apesar da diversidade e da ampliação de abordagens da literatura contemporânea, o campo brasileiro ainda é extremamente homogêneo, com a predominância de escritores homens, brancos, escolarizados e de classe média, bem como de seus personagens que compartilham desse mesmo perfil. No entanto, quando há a representação das vítimas de violência urbana, elas são negras e moradoras da periferia; ou seja, são perspectivas escassas e estereotipadamente míopes que não representam a pluralidade de nossa sociedade. Em relação ao *corpus* estudado por Dalcastagnè (2012), Luiz Ruffato é uma das raras exceções desses padrões, já que, a partir de seu lugar de fala, representa a classe trabalhadora com seus anseios, sonhos e dificuldades, possibilitando uma implosão dos estereótipos de tal classe social normalmente não percebida na tradicional literatura brasileira contemporânea.

A nova edição de *Inferno Provisório*, lançada em 2016 pela Companhia das Letras, reuniu os cinco romances de um dos projetos literários³ de Ruffato, publicados anteriormente pela Record, agora apresentados em um único volume, revisado, reescrito e reestruturado pelo autor. A respeito dessa nova edição, Ruffato explica seu trabalho de experimentação estética com a linguagem:

3 O projeto literário denominado *Inferno Provisório* foi talvez idealizado desde 1979 por Ruffato com a publicação de um livro de poemas denominado *O homem que tece*, cuja temática foi desenvolvida posteriormente nos cinco volumes publicados pela Editora Record: *Mamma, son tanto felice* (2005), *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2006), *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingos sem Deus* (2011). Na edição de 2016, além de reorganizar e revisar as narrativas em um único volume, Ruffato fez novas modificações significativas, inclusive nas estruturas frasais, o que reitera a provisoriabilidade de sua saga. Sobre essa questão, Ruffato faz uma ressalva e resgata outras duas publicações em nota a esta última edição: “Em 1998, com o lançamento de *Histórias de remorsos e rancores*, seguido de (os sobreviventes), em 2000, começou a tomar forma o catálogo de histórias de *Inferno Provisório*, que ao longo da primeira década do século XXI materializou-se em cinco volumes [...]. Agora, revista, reescrita e reestruturada, torna-se esta a edição definitiva” (RUFFATO, 2016, p. 13).

Veja bem, eu tenho *pra* mim que literatura é linguagem. Ponto. Mais que isso – *literatura é a busca por transcendência*. E o que é a transcendência *pra* mim? É você escrever sobre um espaço específico, em um tempo específico, e poder ser compreendido em outro espaço, outro tempo. E isso se dá, no meu ponto de vista, pela linguagem. Eu tenho *pra* mim que o trabalho do escritor é encontrar a expressão ideal para o que ele quer exprimir. Essa expressão ideal se dá em um trabalho enorme de reescrita do livro. *Quando eu publico um livro, esse trabalho não terminou, foi provisoriamente concluído*. E quando o livro sai, eu pego o livro e começo a remexer porque tento, numa busca insana, já derrotada em princípio, encontrar a expressão ideal. Uma das coisas que fui eliminando foram os maneirismos. E o que chamo de maneirismos? Uma desnecessidade de excesso formal, coisas que botei porque achava que tinha de mostrar que tinha lido isso, que sabia fazer aquilo. Eram cinco volumes. Virou um livro com um prólogo, um epílogo e quatro partes. *Tá tudo lá, só que reorganizado*. É outro livro? Não. Mas é um livro diferente? Sim. Agora acho que o leitor vai ter oportunidade de ler aquelas histórias juntas e ter uma outra percepção do conjunto do processo (RUFFATO, 2018, s.p., grifos do autor).

As trinta e oito narrativas que compõem as quase quatrocentas páginas do romance⁴ *Inferno Provisório* podem ser lidas isoladamente, mas mantêm vínculos importantes que constituem um circuito de (des)afetos ao longo de toda a obra, seja para complementar ou contradizer informações, acompanhar a trajetória de personagens ou para focalizar aspectos sociais, a partir de cenário recorrente, a cidade de Cataguases, e sob uma mesma perspectiva, a do trabalhador urbano.

Para citar um exemplo, o personagem Zé Pinto tem relevância no conjunto das narrativas pelo

4 Sobre as fronteiras entre o conto e o romance, Luiz Ruffato explica: “Minha questão é mais da teoria da literatura. A forma clássica do romance foi adequada para resolver problemas do início da Revolução Industrial. Depois, ela foi tendo que se adaptar aos novos tempos, até chegar a Joyce. O instrumento romance, com começo-meio-fim, não faz sentido diante da quantidade de informações de hoje, ficou obsoleto. Minha opção pelo fragmentário foi uma provocação mesmo. Quando eu publiquei o *Eles Eram Muitos Cavalos*, muitos críticos torceram o nariz e disseram “mas isto não é um romance”. Também acho que não é. Mas o que é? Não é um livro de contos. Quero colocar em xeque estas estruturas. Não quero fazer uma reflexão só sobre a realidade política, mas também questionar por meio do conteúdo a forma” (RUFFATO, 2005, s.p.).

fato de ser o proprietário de um beco e reaparecer em diversas narrativas-capítulos para preencher lacunas de instituições sociais fundamentais para seus inquilinos. Zé Pinto, ao observar a formação de uma classe trabalhadora, idealiza e concretiza o projeto do Beco, assim como fez João Romão em *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. O objetivo era justamente oferecer, além de moradia, condições materiais em diferentes níveis para subsistência de seus inquilinos, e, assim, ascender socialmente. No decorrer das narrativas, ele vai se tornando mais ativo, apresenta sua trajetória em *Um outro mundo* e surge coisificado em *Vertigem*, mas não é mais ou menos importante em determinado momento do romance, muito menos em relação aos demais personagens, já que nenhuma perspectiva se revela como autêntica.

Há, entretanto, personagens que se encontram fora dessa teia narrativa, como Vanim, de “A decisão”, que é um caso curioso por estar fora do esquema de inter-relação entre personagens, pois, apesar de morar no Beco do Zé Pinto, não reaparece em nenhuma outra história, o que garante o final enigmático de sua trajetória. O enredo apresenta Vanim como um artista boêmio que, ao se apaixonar por Zazá, passa a desejar o casamento. Para tanto, abandona a música e garante ao sogro ser um marido exemplar, com emprego e moradia fixos. Há, no entanto, no decorrer da narrativa, um conflito entre permanecer no papel institucionalizado de marido ou realizar o sonho de ser artista famoso. Cansado da rotina de casa ao trabalho, Vanim recebe um “chamado da/para fama”, entendida aqui como ferramenta para reconhecimento público e aumento de renda, que vem através da rádio do vizinho. A partir de então, ele retoma sua cantoria, articula uma apresentação na rádio e ambiciona fugir em busca da fama no Rio de Janeiro. Além disso, engana sua esposa Zazá, empenha os móveis para financiar a viagem e extrapola o plano do discurso, pois termina a

narrativa na estrada, dentro de um ônibus rumo à capital carioca.

Por tudo isso, o presente artigo visa compreender como que o personagem Vanim se serve de estratégias retóricas para transitar entre as forças sociais que impõem seu casamento com Zazá e aquelas de potência de vida nietzschiana que o levam a desejar uma vida de cantor e de fama, ainda que idealizada. Para tal, no primeiro momento, apresentaremos a transição do personagem que sai do mundo da boemia para o do matrimônio e a violência simbólica que precisa desprender quando deseja realizar o caminho inverso. Entre o crucifixo e o violão, no segundo momento, analisaremos como Vanim, incapaz de lidar diretamente com essa violência que infringe a si e aos outros para se libertar das forças que o aprisionam, serve-se de um discurso malandro e de atos que resvalam na covardia para conseguir concretizar seus desejos.

1 Da rua-lisa à casa-estriada

A caracterização contrastante de Vanim e Zazá, principalmente no que tange ao estilo de vida, às projeções de cada um e ao espaço a que pertencem, reforça o conceito de duas categorias sociológicas⁵ estabelecidas por Roberto DaMatta: a casa como espaço feminino “de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define a nossa ideia de amor, carinho e calor humano,” e a rua enquanto espaço masculino, sempre “repleta de fluidez e movimento”, como um “local perigoso” (DAMATTA, 1997, p. 40). Cada um desses espaços impõe um comportamento diferenciado de seus frequentadores, ou seja, o que é moralmente permitido na casa, não é na rua, 5 De acordo com DaMatta, a casa e a rua são “categorias sociológicas” fundamentais para a compreensão da sociedade brasileira, porque, ao extrapolar o espaço geográfico, representam “entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas” (DAMATTA, 1997, p. 7-8).

e vice-versa. Por isso, e por exemplo, o espaço público é onde vivem os malandros, “ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes e até mesmo bons pais de família” (DAMATTA, 1997, p. 39). Logo, esses dois espaços que compõem as cidades e sociedades brasileiras se organizam a partir de uma aparente distinção dicotômica: o perigo da rua tem seu contrabalanço com a segurança da casa; os malandros, prostitutas e permissividades das calçadas são substituídos pelas famílias, santas e castigos no lar.

A partir dessa discussão de DaMatta, podemos estabelecer diálogo com as reflexões de Deleuze e Guattari (1997), principalmente a partir da distinção conceitual proposta por eles entre os espaços estriado e liso. Para esses filósofos franceses, o espaço estriado é arborescente, marcado pela ordem e pelas regras, o que se assemelha ao ambiente da casa, haja vista que esta se constitui por intermédio de uma família, cujo cotidiano afetivo acontece a partir de uma sincronia de passos que denominamos rotina. Em contrapartida, o espaço liso aponta para o ambiente público e da rua, pois permite os rompimentos e a diversidade descompassada de grupos sociais com interesses divergentes, logo, é rizomático, mais aberto e busca justamente a ausência de regras⁶. Deleuze e Guattari indicam ainda a possível correlação entre eles, pois “o espaço é constantemente estriado sob a coação de forças que nele exercem” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 214), ou, nas palavras de DaMatta, é possível transitar de forma recorrente da rua para a casa, como em rituais públicos

⁶ Para os filósofos, o tecido, por exemplo, contém elementos paralelos que se entrelaçam (mas não possuem a mesma função, pois são fixos ou móveis) e ocupam um espaço delimitado (podem ser infinito de comprimento, mas não de largura), além de apresentar um avesso e um direito. Trata-se de um espaço estriado. O feltro, por outro lado, pode ser considerado um antitecido por não ser homogêneo, pois “não implica distinção alguma entre os fios, nenhum entrecruzamento, mas apenas um emaranhado de fibras obtido por prensagem”, ou seja, é liso (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 181).

controlados pelo Estado ou pela Igreja, ou da casa para a rua, em cerimoniais domésticos tradicionais que transformam a casa em um espaço público com, inclusive, livre circulação de indivíduos (DAMATTA, 1997, p. 43).

Partindo dessa premissa, podemos perceber que Zazá é construída enquanto da casa-estriada, pois mantinha uma rotina banal em família, trabalhava desde nova para ajudar no orçamento de casa e considerava “bestagem” o hábito de “rodar a praça” (RUFFATO, 2016, p. 32). Por sua vez, Vanim é o malandro da rua-lisa, já que, como músico, farreava pela boemia e relembra de suas duvidosas origens familiares apenas quando era conveniente para si: “Filho legítimo dos arredores de Santana do Campestre nos documentos, ou, segundo as circunstâncias, de Ligação de Ubá, Laranjal, Dona Eusébia, ou, por fim, do Sinimbu” (RUFFATO, 2016, p. 32). Embora seja uma estranha aproximação matrimonial, pois “como Vanim acabou juntando os trapos com Zazá, ninguém não sabe, em tudo diferentes” (RUFFATO, 2016, p. 32), ao apaixonar-se, ele começa a desejar o casamento, mas para tanto é preciso passar pela transição do espaço da rua-lisa para o da casa-estriada. As forças necessárias para estriar o espaço, para retomar Deleuze e Guattari, são simbolizadas na narrativa pelo poderio paterno, “seu” Zé Candian, pois Vanim garante ao sogro a moralização e a normalização de seu comportamento para efetivar o desejado matrimônio. Logo, a casa, o espaço estriado por excelência, ainda que seja tradicionalmente considerada como o lugar social da mulher, ainda assim é sempre controlada pela razão da autoridade que se vincula ao arquétipo masculino, como “o dono da casa, o hospedeiro, o rei, o senhor, o poder, a nação, o Estado, o pai, etc.” (DERRIDA, 2003, p. 15).

Vanim, que até então priorizava a lei do menor esforço, busca com empenho uma colocação como operário na fábrica Manufatora, providencia,

a prestações, o enxoval nas Casas Philippe e aluga uma casa humilde no Beco do Zé Pinto, conforme prometido ao sogro. Nesses rituais de conseguir emprego, criar dívidas e estabelecer-se em endereço fixo equipado com tudo aquilo necessário a uma vida a dois, ele realiza a transição para o espaço estriado e sedentário das horas cronometradas e do dinheiro contato, sujeitando-se à autoridade do sogro como forma de ter acesso a uma esposa, “mulher de família”, comportada e dona de casa. Portanto, o casamento é concretizado seguindo os moldes tradicionais. E, dessa forma, Vanim passa a pertencer ao novo espaço da casa-estriada, assumindo o papel institucionalizado de marido.

Passando de cantor-malandro a marido, Vanim é metaforicamente castrado e engaiolado atrás de grades que representam a sua nova situação e que está, na narrativa, ilustrada com a imagem dos passarinhos, adquiridos em emboscadas, que ele mantém presos em casa e cujo canto também é monitorado, controlado e nada espontâneo: eram “cinco gaiolas: dois coleirinhos (‘Chué, chué’, ‘Que nada!’, cantam que é uma beleza), um sabiá (‘Uma dó ter que deixar ele seu Zé, uma dó!’), dois canários-da-terra”, descreve Vanim a Zé Pinto (RUFFATO, 2016, p. 45). Era mesmo um outro homem que, inclusive, nunca perdia a hora do serviço, qualidade enfatizada pelo narrador, e que vai ao encontro das exigências do mundo do trabalho, que, nesse contexto, também é marcado pela homogeneidade e pelo controle do tempo de um espaço estriado, e anula, sem dúvidas, o surgimento de um espaço liso. A caracterização desse “novo Vanim”, que agora habita o espaço da casa-estriada, como também da rotina do casal, corrobora a crítica que Nietzsche fazia à moral do rebanho, ou seja, ao “modo dominante do senso comum, o igualitário e o uniformizante, pois, em um rebanho, desconsideram-se principalmente as características singulares. Cada indivíduo vale e é

contado unicamente como exemplar da espécie, nunca pelo que é intrinsecamente” (DIAS, 2001, p. 47-48).

Despedida da fábrica, Zazá punha empenho no asseio do barraco. Areadas, as panelas secavam ao sol, um brilho! Sábado, faxina. Os móveis, lustrava com óleo de peroba, que perfume! O chão, encerava com Polwax, uma maravilha! Depois, tirava cutícula, pintava as unhas, Pra ficar bonita pra você, meu bem. Vanim, outro homem, nunca perdia hora. Dia de pagamento, era sagrado, lá vinha ele descendo o Beco, na mão um mimo para a Zazá: uma tiara, um espelhinho, um vidrinho de perfume, um corte de vestido. Aposentado, o violão dividia a parede da cabeceira da cama de casal com um crucifixo de madeira, presente da sogra, santa mulher. E os dias redemunhavam no meio do rio (RUFFATO, 2016, p. 33).

Essas questões revelam o estabelecimento, ao longo do tempo, da nova rotina do casal feliz, metaforizada pela imagem do redemoinho que reitera o caráter cíclico do espaço que se tornou estriado e, pelo menos em um primeiro momento, traz segurança e novidade, principalmente para aquele que vem do espaço liso.

Ainda na cena citada anteriormente, a tensão entre o espaço liso e o estriado está representada semioticamente por duas imagens localizadas em cima da cama do casal: de um lado, o crucifixo, como referência de sacrifício, sendo um presente da sogra, logo, um importante elemento para a manutenção da rotina institucionalizada do casal, pois reforça a consagração do casamento. Do outro, o antigo violão como objeto de decoração, preso e inerte, sem serventia. Por isso, o quarto e essa triangulação da cama – crucifixo – violão representam a oficialização do espaço estriado e, ao mesmo tempo, a força fantasmagórica de uma turbulência capaz de causar a (des)ordem. Há, na cena, portanto, a tensão de dois conjuntos de forças, ou seja, de um caos apto a ser instalado. Em uma leitura nietzschiana, podemos interpretar o crucifixo como a força estriada da casa que quer se conservar, enquanto o violão é a potência lisa da

rua que deseja se expandir; mas que por enquanto se encontra recalçada e aguardando o momento, um chamado, para se irromper e fazer emergir o caos na superfície (des)ordenada do lar. Essa tensão por se encontrar entre a cruz e o violão começa a causar dor e mal-estar em Vanim.

Sentiu um troço esquisito, uma gastura. O tempo correndo desembestado, e ele ali, feito bobo, fazendo o quê com a vida que Deus, em sua infinita bondade, lhe tinha dado? Burro de carga, trabalharia até morrer, sabia, viriam os filhos, aí, danou, acabaria como aquele sô-zé, que envelheceu e ninguém mais quer (RUFFATO, 2016, p. 33).

No dia de descanso, o domingo, Vanim constata a necessidade orgânica de fugir da rotina banal, carregada das exigências da casa e do trabalho, que aos poucos matava literalmente sua vida, como representam as marcas no próprio corpo. Há, portanto, um desejo de escape, uma quebra desse universo cíclico representado pelo redemoinho. Era preciso, metaforicamente, soltar os passarinhos de suas gaiolas para que eles pudessem voar no espaço liso por natureza: o ar. Esse desejo desencadeia momentos tensos na narrativa, marcados por um espaçamento visual maior entre os parágrafos do texto, pela interrupção da voz do narrador devido aos devaneios de Vanim e, principalmente, pelo chamado da/na rádio, que personifica a fama enquanto vontade de potência.

De acordo com a concepção nietzschiana, “a potência, o desejo de expandir, o poder de criar, de crescer, de vencer as resistências é o que impulsiona o movimento da vida” (DIAS, 2001, p. 38). Rosa Dias ainda complementa: “Ela [a vontade de potência] não é uma essência, um ‘em si’, mas uma instância de onde se origina todo o devir, tudo o que está para acontecer, tudo que é” (DIAS, 2001, p. 58). Portanto, a necessidade de uma vida que quer mais vida, de superar-se, ao invés de conservar a moral do rebanho, faz com que, a partir de forças que agem em seu interior, Vanim receba

um chamado que desperta a sua vontade da fama, por meio da música, que, aliás, só pode chegar na rádio sintonizada por alguém da vizinhança.

Bom dia, comadre. Aqui, Edegar de Souza, o Compadre Edegar. Com a bênção de Nosso Senhor Jesus Cristo e agradecendo uma vez mais a todos os nossos ouvintes pela preferência, está no ar mais uma emissão do programa Meu Coração Sertanejo, que aos domingos abre espaço à manifestação dos valores locais. Hoje, estarão com vocês: Ditão e Ditinho (apupos constrangidos), Natanael e Mariinha (apupos mais constrangidos ainda) e Zico e Zeca (aplausos tímidos). Galinhas cantam, cachorros latem, bois berram, porcos grunhem, passarinhos pipilam. Ditão e Ditinho. Natanael e Mariinha. Zico e Zeca. Vanim... Vanim! *Será que sei arranjar alguma coisa ainda?* (RUFFATO, 2016, p. 33, grifos do autor)

Nessa cena, o delírio da fama no chamado da rádio, portanto, personifica a vontade de potência até então inibida pelas amarras da paixão, do crucifixo e das demandas do casamento, ou seja, pelo espaço da casa-estriada. E Vanim viaja, a princípio, sem sair do lugar, em pensamento, de modo liso. Esse é o primeiro passo em busca do devir. Deleuze e Guattari apontam para a parceria entre as forças, que, se são opostas, também não deixam de ser codependentes, pois há a possibilidade de irrupção de “novos espaços lisos através da estriagem”, capazes de oportunizar o devir, mesmo em meio a tantas certezas (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 214). Sendo assim, após o chamado da rádio, que nada mais é do que um apelo do seu inconsciente e de suas vontades reprimidas, Vanim se serve da violência e opera o resgate do violão paralisado e inutilizado enquanto objeto de decoração: “Apoiou, de leve, o pé no colchão, Zazá virou para o lado, o violão bem amarrado, *Droga!*, sem paciência para desfazer o nó do barbante puxou, e o prego e um pedaço do reboco caíram com o instrumento, *Chiii!* Mas ela não acordou, *Obrigado, meu bom Deus!?*” (RUFFATO, 2016, p. 33, grifos do autor).

A cena do resgate representa a primeira ação efetiva de Vanim em busca da “decisão” sugerida

pelo título da narrativa, mas há ainda uma vontade covarde, malandra, pois, para arrancar o violão de sua estabilidade, ele precisa usar de forças físicas que arrancam pedaços de sua casa, e mesmo assim faz de forma discreta para não acordar a esposa, que talvez seria contra tal ato de libertação. Esse resgate violento revela, portanto, a predominância de forças criadoras sobre forças de adaptação e conservação, retomando Nietzsche (2001), como também indica a necessidade efetiva de um escape, de um retorno ao espaço liso. E, nesse momento, a rotina do espaço da casa-estriada, representada pela cama de casal e pelo crucifixo, que inibia qualquer possibilidade de força criativa, começa, a princípio de forma metafórica, a ser destruída, pois o cair do reboco, em certo sentido, caracteriza o desmoronamento do lar do casal. Vanim decide então resgatar a postura de malandro e passa a (tentar) habitar, simultaneamente, os espaços da casa e da rua, o estriado e o liso, pois, mesmo retomando sua vida de artista, permanece com suas obrigações rotineiras que alienam sua esposa *vis-à-vis* a seus atos de rebeldia, como veremos no próximo capítulo.

2 Estratégias para restituir o liso a partir do espaço estriado

A figura do malandro na literatura brasileira obteve destaque principalmente com os nos estudos de Antonio Candido e de Roberto Schwarz. Em *Dialética da malandragem*, por exemplo, Candido destaca Leonardo (filho), personagem central de *Memórias de um sargento de milícias* (1952), de Manuel Antonio de Almeida, como um malandro com toda sua esperteza popular a partir de sua movimentação entre as esferas sociais do lícito e do ilícito, da ordem e da desordem, em um contexto marcado pela contradição entre o liberalismo e o escravismo em que “uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do

parasitismo, dos expedientes, das munificências, de sorte ou do roubo miúdo” (SCHWARZ, 1987, p. 132). Esse desajuste no âmbito intelectual e cultural do Brasil no século XIX é ilustrado nos romances através do “homem livre”, que, nem proprietário, nem proletário, depende materialmente do favor. Seja como agregado, como parasita, como oportunista ou como outras formas e nomes, “*o favor é a nossa mediação quase universal* – e sendo mais simpático do que o nexu escravista (...), é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera de produção”, destaca Schwarz (2000, p. 16-17, grifos do autor).

Na vã tentativa de habitar simultaneamente os espaços da casa-estriada e da rua-lisa, Vanim, em “A decisão”, impulsionado pela vontade de potência, também assume a postura de malandro. Para tanto, ele articula uma sofisticada teia discursiva agenciada a partir de relações de afeto e de invenção com o “outro”, mas sem pensar em nenhum instante nesse “outro”. Seu discurso tipicamente malandro, mesmo falho, devido aos momentos de pensamento, de confusão, de inversão e de gaguejos, obtém êxito ao aproveitar as próprias lacunas discursivas de seus interlocutores e é legitimado em momentos de diálogos com seu Edegar, com os demais artistas da rádio, com Zé Pinto e até mesmo com sua esposa Zazá. Dessa forma, a malandragem torna-se a estratégia fundamental para atender ao chamado da fama enquanto vontade de potência e restituir o espaço da rua-lisa a partir da casa que se tornou estriada. Há, a partir desse momento, na narrativa, a predominância do discurso direto, com poucas (mas pontuais) intervenções do narrador, e os fatos são apresentados no mesmo instante em que acontecem, sem uma revelação prévia dos planos de Vanim para preparar o leitor. Em certo sentido, é como se o próprio leitor também fizesse parte desse “outro” que o malandro Vanim busca

convencer de seu ponto de vista, logo, também somos levados a nos emaranhar em sua teia discursiva.

Talvez pelo imaginário construído por meio da locução na rádio, Vanim fica decepcionado ao conhecer pessoalmente o apresentador do programa *Meu Coração Sertanejo*: “Então é esse um seu Edegar, baixinho, careca, barrigudo, assim-assim simpático” (RUFFATO, 2016, p. 37). E, possivelmente por essa frágil caracterização, Vanim se posiciona como predador ao alimentar o ego de “seu” Edegar com elogios, garantindo o próprio potencial ao inventar um nome artístico, “Garganta de Ouro”, e revelando o sonho aparentemente despretensioso de cantar em seu programa. Além disso, Vanim ainda instiga a esperança de seu Edegar na possibilidade de sair de Cataguases para adquirir fama no Rio de Janeiro, afinal, ambos compartilhavam do mesmo sonho. A menção ao Rio de Janeiro como referência à capital cultural do país passa então a ser recorrente na narrativa.

Nas palavras de Raquel Paiva e Muniz Sodré, o imaginário social carioca carrega uma *urbs* midiaticizada, devido à adjetivação de “cidade maravilhosa”, arquitetada desde as estratégias de gentrificação⁷ da Reforma Pereira Passos, que, aliás, alavancou a segregação territorial do Rio de Janeiro. Esse imaginário foi intensificado ao longo dos tempos pelo advento televisivo (Rede Globo, em especial). Trata-se, em linhas gerais, de uma cidade-personagem “onde quase todo mundo se sente ‘artista’ ou próximo de um artista, a celebridade é experimentada como um novo tipo de mediação social” (PAIVA; SODRÉ, 2004, p. 20). Somado a esse argumento do Rio de Janeiro como o lugar

7 “Revitalização urbana é a expressão vernacular para o que os pós-modernistas chamam de “gentrification”. “Gentry” significa, em inglês, gente boa, gente fina. “Gentrificação” foi a palavra que alguns americanos encontraram para designar os processos de requalificação do espaço urbano operados por arquitetos-urbanistas, aliados a empresários e bens e serviços simbólicos, responsáveis pelo culturalismo de mercado. Neste tipo de operação, a cidade deixa de ser simplesmente lugar, para ser designada por especialistas em urbanismo e sociólogos como “ator político” (PAIVA; SODRÉ, 2004, p. 86).

propício para a obtenção do sucesso, Vanim também fundamenta seu discurso de convencimento em outro personagem, o Presidente:

– Seu Edegar, vou direto ao ponto. O Presidente, amigo meu, andado e vivido, veio me dizer ontem, depois que saí daqui, que tem um pessoal do Rio interessado em levar o senhor pra lá.

– Pessoal do Rio? Rio de Janeiro?

– É. Eles ouviram o seu programa...

– É!, a rádio não pega nem em Leopoldina... quem dirá no Rio...

– Não pega...

Vanim relampeou.

– Ó, seu Edegar, e eu não sei? Esse pessoal estava aqui de passagem, pararam no posto pra colocar gasolina, o Presidente sapeou, o rádio ligado, perguntaram pra ele, Quem, a voz?, ele respondeu, Ah, é o seu Edegar de Souza, Muito boa, esse rapaz está perdendo tempo aqui, devia ir pro Rio, eles falaram. Aí anotaram o telefone num papelzinho e deram pro Presidente. Não é muita coincidência?

– E... eles eram de alguma rádio?

– É... daquela... a mais famosa...

– Tupi?

– Isso! Tupi! (RUFFATO, 2016, p. 39)

Mesmo sendo desconhecido de Edegar, o Presidente⁸ é apresentado como amigo que, nesse sentido, participa de uma teia de favores pessoais e, ao mesmo tempo, é capaz de garantir certa autoridade pela força da alcunha. No entanto, não há nenhum detalhamento acerca de quem na verdade seria ele, embora seja figura citada diversas vezes em “A decisão”. O Presidente se torna a representação alegórica de um personagem brasileiro necessário ao discurso de convencimento posto em prática pelo malandro: se este não é capaz de tudo resolver, ao menos sugere participar de uma rede

8 Em outras narrativas de *Inferno Provisório* é possível conhecer o Presidente, mesmo não protagonizando nenhuma delas, como um malandro “que mora de favor num cubículo, perto da bomba d’água”, no Beco do Zé Pinto (RUFFATO, 2016, p. 51). Ele aparece nas narrativas, ao lado dos amigos Zunga, Zé Bundinha e Zé Preguiça, em “engalobadas de domingo à tarde” (RUFFATO, 2016, p. 67), “bebendo pinga e caçoando uns dos outros” (RUFFATO, 2016, p. 68) ou ainda em “incursões à Ilha” (RUFFATO, 2016, p. 105) “para fazerem nada juntos” (RUFFATO, 2016, p. 94). Além disso, é adjetivado por outros personagens como “tralha” ou “cachaceiro”.

de contatos e afinidades com pessoas importantes capazes de agir por ele a partir da camaradagem. Sendo assim, o Presidente é a figura de autoridade, mas também de um circuito de afetos e amizades que operacionaliza trocas de favores na sociedade. E essa figura de autoridade sem rosto e corpo é também importante para que Vanim convença Zazá a respeito de sua apresentação na rádio:

– Pois é... eu também pensei que fosse brincadeira, mas diz ele, depois ele me explicou, que tinha um conhecido o... o... o Presidente!, é, o Presidente!, lembra do Presidente?, não?, pois o Presidente falou pro seu Edegar que eu cantava bem, ele estava precisando de gente nova lá no programa dele, Coração Sertanejo... aos domingos ele abre espaço para manifestação dos valores locais... perguntou se eu não queria ir lá dar uma palhinha... achei que não tinha problema... que você ia entender... era uma surpresa... (RUFFATO, 2016, p. 35)

Tal retórica de elogios vazios direcionados aos seus interlocutores e de falsa modéstia também obtém sucesso com os demais artistas que se apresentavam na rádio semanalmente. Vanim faz comentários superficiais sobre o desempenho artístico das duplas sertanejas e, para embasar seus palpites e sua qualidade musical, afirma ter sido convidado para trabalhar no Rio e causa inveja em seus companheiros:

– No que você trabalha?, perguntou Mariinha, assanhada.
– Bom... pra vocês eu posso falar... entre amigos a gente pode conversar abertamente... Estou indo pro Rio... gravar... recebi convite da... (buscou um nome na memória)... Chantecler...
– Chantecler?, perguntou Mariinha, lânguida.
– É... Chanteclar... Vocês conhecem o Rio? Não? Nossa senhora, precisam conhecer... ô cidade... (e suspirou, como a evocar paisagens). Ah, o Rio de Janeiro... Bom, mas o quê que eu estava falando? Ah! Pois então, fiz um teste lá, o pessoal gostou, ficaram doidos, me fizeram

uma proposta, desconversei, porque pra lidar com esse povo tem que ser ladino, só depois de muita saliva é que aceitei... Daqui um mês, dois, embarco, fico por lá, só volto pra passear, rever os amigos... Mas aí seu Edegar ficou sabendo, me perguntou se eu não podia dar uma colher de chá no programa, ô, meu deus, e pedido desses tem recusa? (RUFFATO, 2016, p. 40-41)

Assim como Vanim, seu Edegar e outros personagens ruffatianos que pertencem a condições socialmente periféricas, os artistas da rádio também carregam expectativas de se darem bem na vida ao saírem de Cataguases e migrarem para capitais, como o Rio de Janeiro. Aqui, enquanto *bios* midiático, para retomar a expressão de Paiva e Sodré (2004), a capital carioca se caracterizaria como uma incubadora de talentos que faria eclodir a fama que todos trariam enquanto potência de vida.

Diferentemente de seu Edegar e dos demais artistas da rádio, Zazá parece conformada com sua rotina banal, ainda que indagasse sobre “*O que carregam os vagões, além do minério de ferro?*” (RUFFATO, 2016, p. 33, grifos do autor). Desde o primeiro momento em que observa o violão nas mãos de Vanim, Zazá prevê a temida mudança do marido. Porém, ele começa com suas estratégias para despistá-la ao dizer que tinha sido convidado para uma apresentação musical na rádio: “Vanim jogou o violão em cima da cama, num estudado gesto de indiferença, e tentou abraçá-la, mas Zazá escapuliu” (RUFFATO, 2016, p. 34). Além de mentir, consegue inverter a situação, fazendo-a desejar uma “nova” apresentação, que faria tanto sucesso como na suposta primeira vez. A única ressalva de Zazá era que Vanim promettesse não gandaiar, muito menos perder hora na fábrica, mas

ele garante: “– Perder hora? Eu? Assim você até me ofende, Zazá! (RUFFATO, 2016, p. 35). Após conseguir a almejada apresentação no programa da rádio, Vanim aproveita da emoção de Zazá com a homenagem e assunta acerca de expectativas do futuro. Nesta cena, ele constata que não compartilham da mesma percepção sobre o que é ser artista:

- Zazá.
- Oi.
- Nada não.
- Ah, fala, vai.
- 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 têm 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...
- Eu não te conheço? Quando você fica assim, com esse olho de peixe morto... boa coisa não sai...
- Ô, Zazá! (RUFFATO, 2016, p. 42)

O personagem assume então uma postura a partir daquilo que considera ser vida de artista: não tomava nada gelado para não estragar a voz e respondia aos cumprimentos apenas mexendo a cabeça, por exemplo. Decidido a prosseguir com essa ideia de tornar-se famoso, a semana de Vanim demorava muito a passar, o que revela o nível de sua ansiedade. O espaço liso, mesmo ainda materializado em forma de delírios, passa a entrar em conflito com as exigências do estriado e Vanim perde hora na fábrica mais de uma vez,

como já temia (e previa) Zazá, e é demitido. Ele, definitivamente, não aguentava mais as exigências do mundo do trabalho, pois não havia efetivamente possibilidade de conjugar as duas atividades... os dois espaços... afinal, o mundo do trabalho exclui totalmente do cotidiano as possibilidades artísticas e há, nesse momento, um retorno ao espaço liso, pois o dia não era mais cronometrado pelo relógio.

Quando ninguém mais tratava Vanim como artista, meses após a apresentação na rádio, o espaço que se tornou liso passa a ficar, gradativamente, de novo estriado. Sem saber como contar para Zazá sobre a demissão e com a certeza de que Cataguases era “pequena demais para o seu talento” (RUFFATO, 2016, p. 43), há uma nova intensificação de sua vontade de potência e Zazá cai definitivamente na teia retórica do marido. Ele articula a saída de Zazá como acompanhante da mãe para visitar parentes em Astolfo Dutra e ainda planeja filhos para acalmá-la e também para provar que havia desistido de ser artista, alimentando, assim, o desejo de constituição familiar da esposa. Após deixá-la na rodoviária, Vanim pede “uma branquinha” (RUFFATO, 2016, p. 44) no botequim do Zé Pinto. Essa atitude causa estranheza no próprio dono do bar e representa certo desgosto por ter despachado a esposa, já que, conforme anunciado desde o início da narrativa, “em seu favor, conste, não fumava, nem bebia, Prejudica a raiz da voz, dizia” (RUFFATO, 2016, p. 32).

Sua habilidade retórica também obtém êxito na negociação com Zé Pinto. Para efetivar sua ida ao Rio de Janeiro, era preciso de dinheiro emprestado. Diante da negativa do dono do Beco, empenhou os móveis sob juro, garantindo que a ideia tinha sido justamente de Zazá: “– Mas não foi ela mesma quem deu a ideia, seu Zé? Por mim, ia trás dos parentes, pegava uma mixaria aqui, outra ali... Mas o que aquela mulher tem de boniteza tem de orgulho. Falou: não quero ficar devendo favor pra ninguém não Vanim. Põe no prego, o que Deus

dá, o Diabo não tira” (RUFFATO, 2016, p. 45-46). Dessa forma, há a materialização da destruição do laço matrimonial através da venda dos móveis. Na despedida da casa, Vanim, inclusive, recupera cenas do casamento e põe em dúvida seu desejo inicial de pertencer ao espaço estriado, pois “em cima da penteadeira, o retrato deles dois, dia do casamento, ela sorrindo, parecia tão feliz, ele sério, preocupado” (RUFFATO, 2016, p. 46).

Embora a constituição do espaço liso oportunize o surgimento de uma potência de desterritorialização, de um devir, não garante a plenitude almejada por Vanim. “Evidentemente, os espaços lisos por si só não são libertadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar”, concluem Deleuze e Guattari (1997, p. 214). Em busca de seu sonho, Vanim parte efetivamente para o Rio de Janeiro, caracterizado como o espaço da rua-lisa propício à vida de artista.

À noite, deixou o Beco sorrateiro, retornou à rodoviária, comprou passagem, tentou se distrair, tomou um café, dois. Na bolsa, três mudas de roupa, o violão a tiracolo. Quatro vezes perguntou se demorava muito ainda. Queria entrar, dormir, acabar logo com aquela agonia. *E se Zazá aparecer aqui? Nossa senhora, vai ser um frege! Deus me livre!* Suor nas mãos, as pernas vara verde. Mastigou um pacote de biscoito de polvilho, andou de um lado para o outro, pensou em tirar uns acordes, os dedos duros.

O ônibus encostou, a porta abriu, Vanim percorreu afoito o corredor, observando a fisionomia de cada um, ninguém conhecido, *Graças a deus!* Sentou, o motor roncou, *É, meu povo, vou embora, adeus!*, as luzes apagaram, atravessou a ponte Nova, cortou a Vila Minalda, *Meu deus, o quê que estou fazendo?*, pegou a estrada rumo a Leopoldina, Cataguases sumiu atrás dos morros, o breu da noite, vontade de levantar, falar para o motorista que tinha esquecido os documentos em casa, *Vê se pode, não sei onde estou com a cabeça, pode encostar aí mesmo, seguir viagem, tem problema não, e descer, voltar ao Beco, conversar com o seu Zé Pinto, Vamos esquecer aquele negócio, seu Zé, pensei melhor, bobagem minha, ele ia entender, seu corpo não se mexeu no entanto, Meu deus, a Zazá vai querer me matar...*

No meio da escuridão o ônibus engolindo o asfalto. (RUFFATO, 2016, p. 46, grifos do autor)

Houve a tomada de uma decisão, embora permeada de incertezas. A cena final da narrativa revela a dificuldade de se libertar das amarras constituídas pela estriagem do espaço e o medo de ser descoberto por conhecidos. É revelado também o desejo do retorno, após conseguir ser bem-sucedido, em busca de uma possível reconciliação com Zazá. Vanim pensa em desistir, mas também não consegue, seu corpo fica imobilizado, paralisado, estagnado... e a narrativa termina com o ônibus engolindo o asfalto em meio a escuridão, no devir.

Considerações finais

Com base nas discussões aqui desenvolvidas, foi possível percorrer um caminho de leitura que permite constatar o caos que permeia em diversos aspectos a trajetória de Vanim, na narrativa “A decisão” de *Inferno Provisório*. Ele perpassa por inúmeras transformações no decorrer da narrativa que são apresentadas de forma simultânea para o leitor e, inclusive, oscilam o tom e a estrutura do texto. De artista boêmio a marido exemplar, Vanim não se adapta no espaço, desejado a princípio, que se tornou estriado. Extremamente insatisfeito, ele recebe um chamado da/na rádio, a fama enquanto vontade de potência, e passa a destruir metaforicamente a rotina familiar com o resgate do violão.

Na vã tentativa de equilibrar, simultaneamente, os espaços liso e estriado, representados simbolicamente pelo violão e pelo crucifixo, Vanim começa com seus malabarismos retóricos para obter êxito na restituição de um espaço liso. Seu discurso tipicamente malandro, mesmo falho, é legitimado em diversos momentos e a malandragem se materializa como estratégia

para a efetivação da vontade de potência. Embora envolvendo todos os demais personagens em sua teia discursiva, o espaço do Beco e da cidade de Cataguases era limitado. Só restava, então, sair dali para ser realmente reconhecido na cidade dos artistas e voltar renovado em diversas esferas de sua vida.

Para tanto, articula um passeio para se livrar da mulher, apoia seu discurso em figuras masculinas (Edegar, Presidente e Zé Pinto) e passa por cima do outro em busca de seus objetivos. Nesse contexto, Zazá, assim como Vanim, também termina a narrativa no devir, saindo da cidade, mas um devir previsível que nem por ela foi planejado. A casa de familiares representa, aparentemente, um espaço de lazer estriado. Vanim não permanece como no início da narrativa, toma realmente a decisão sugerida pelo título e escapa de forma violenta pela tangente da rotatividade do redemoinho, enquanto outros personagens ruffatianos permanecem apenas na vontade expressa no plano do discurso. Entretanto, Vanim também não chega onde efetivamente almejava, encontra-se em busca de tornar-se aquilo que deveria ser sem as amarras da sociedade, de superar aquilo que matava organicamente sua vida, impulsionado pela vontade de potência, ou seja, no devir, que na narrativa está representado pelo ônibus em movimento na estrada rumo ao Rio de Janeiro, assim como pelo final em aberto, imprevisível e não representável.

Referências

- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In.: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “O liso e o estriado”. In.: _____. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 1997. p. 179-214.
- DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche: vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. *Cidade dos artistas: cartografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- RUFFATO, Luiz. Para Ruffato, “busca pela felicidade apodrece tudo”. Entrevista concedida a Cassiano Elek Machado. *Folha de São Paulo - ilustrada*, São Paulo, mar. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1903200507.htm> Acesso em 29 jun 2019.
- _____. *Inferno provisório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. Rupturas – Mateus Baldi entrevista Luiz Ruffato. *Blog da Companhia*, São Paulo, mar. 2018. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Rupturas-Mateus-Baldi-entrevista-Luiz-Ruffato> Acesso em: 29 jun 2019.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000.

Submissão: 05 de setembro de 2019.

Aceite: 25 de setembro de 2019.