



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**A EXISTÊNCIA POR REINVENTAR:
O HERÓI FRACASSADO E A NAÇÃO DEGRADADA EM OS RATOS
DE DYONELIO MACHADO**

Edelweiss de Moraes Mafra

Orientador: **Prof. Dr. Edvaldo A. Bergamo**

Brasília, 2013

Edelweiss de Morais Mafra

A EXISTÊNCIA POR REINVENTAR:

**HERÓI FRACASSADO E NAÇÃO DEGRADADA EM OS RATOS
DE DYONELIO MACHADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo A. Bergamo.

Brasília

2013

Universidade de Brasília
Instituto de Letras

MAFRA, Edelweiss de Moraes. A existência por reinventar: o herói fracassado e a nação degradada em *Os ratos de Dyonelio Machado*. Dissertação de Mestrado em Literatura apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em 26 de julho de 2013.

Comissão julgadora

Dissertação para obtenção do grau de Mestre

Presidente e orientador Professor Doutor Edvaldo A. Bergamo

Examinador Professor Doutor Rafael Livtin Villas-Boas

Examinador Professor Doutor Bernard Herman Hess

Examinadora Professora Doutora Ana Cláudia da Silva (suplente)

Julho de 2013

DEDICATÓRIA

Aos meus pais,

**Maria Aparecida de Moraes Mafra e
Vicente Ferreira Mafra**, em memória.

A ela, pela herança do gosto às letras.

A ele, pela inteireza do ser, que permite viver o que se gosta.

AGRADECIMENTOS

A **Deus**, que se agrada em realizar os desejos do nosso coração.

Ao Professor Doutor **Edvaldo A. Bergamo** pela competência teórica, acuidade de raciocínio, clareza e leveza no trato e na orientação.

Aos professores **Alexandre Pillati**, **Ana Laura Corrêa** e **Deane Fonseca**, que primeiro me incentivaram com seu conhecimento e comprometimento com a literatura como ferramenta de mudança social.

À professora **Josenia Antunes Vieira**, que me abriu a primeira porta na UnB como aluna especial.

“E eu vejo o mundo através de minhas palavras.”

(Carlos Nejar)

RESUMO

Este trabalho é uma análise do romance *Os ratos* de Dyonélio Machado, uma das principais obras do que se convencionou chamar de “romance de 30”. À luz de conceitos básicos sobre nação e a figura do herói fracassado presente em certo romance de 30, são estabelecidas relações entre esse tipo de protagonista e a visão de nação no decênio. Para isso, são analisados quatro romances da década de 1930, de autores diferentes, em que se identifica a presença desse herói fracassado. A partir da identificação de tal personagem tão especial, são estabelecidas relações entre ele e a nação configurada nesses romances. O estudo da obra objeto principal da dissertação, *Os ratos*, permite o aprofundamento nesses mesmos elementos, expandindo-se a análise à compreensão de como narrador, protagonista, tempo e espaço se estruturam e se relacionam na narrativa do fracasso do protagonista e, em que medida, denunciam a deformação da nação, representada pela cidade de Porto Alegre, em processo incipiente de urbanização e industrialização.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Romance de 30. Porto Alegre na década de 30. Urbanização. Industrialização. *Os ratos*. Tempo de fracasso. Espaço degradado. Herói fracassado. Nação deformada.

ABSTRACT

This paper analyzes one of the main works of what came to be conventionally called “The novel of the thirties”, *Os ratos (The Mice)*, by Dyonelio Machado. Under the basic concepts regarding nation and the unsuccessful hero figure, present in a certain novel of the thirties, relationships are established between this type of protagonist and the vision of nation. In order to establish these relationships, we have analyzed four novels from that decade, by different authors, in which we identify the presence of this unsuccessful hero. From the identification of this special type of protagonist, relationships are established between it and the nation portrayed in these novels. The study of the main work in this paper, *Os ratos*, allows for a deeper understanding of these same elements, expanding the analysis to reach the understanding of how narrator, protagonist, time and space are structured and are related in the narrative of the failure of the protagonist, and up to which extent they denounce the deformities of the nation, which are represented by the city of Porto Alegre in incipient process of urbanization and industrialization.

Key words: Brazilian Literature. Thirties Novel. Porto Alegre in the Thirties. Urbanization and Industrialization. The Mice. Unsuccessful Times. Degraded Space. Unsuccessful Hero. Deformed Nation.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
DOIS PROJETOS DE NAÇÃO	14
1 Aspectos teóricos do conceito de estado-nação	15
2 Momentos centrais da formação da nação até o romance de 30	18
3 Projeto de nação: o descompasso entre a geração de 22 e a geração de 30	25
4 A geração de 30 e sua ideia de nação	33
O HERÓI FRACASSADO EM CERTO ROMANCE DE 30.....	36
1 O herói na visão dos precursores do Modernismo	37
2 O herói construído pela geração de 30	41
3 Herói fracassado e pobre-diabo em certo romance de 30	43
4 Quatro romances e um protagonista	45
4.1 <i>Banguê</i> – o resgate improvável.....	45
4.2 <i>Angústia</i> – medo, raiva, complexo: Ação!	51
4.3 <i>Navios iluminados</i> – calvário sem redenção.....	59
4.4 <i>O amanuense Belmiro</i> – o velho artista da tristeza	65
OS RATOS: HERÓI FRACASSADO E NAÇÃO DEGRADADA	73
1 O relato do fracasso	74
2 O herói fracassado	77
3 Tempo de fracasso e espaço degradado	86
3.1 Tempo de fracasso.....	86
3.1.1 Tempo cronológico.....	87
3.1.2 Tempo psicológico	89
3.2 Espaço degradado	91
4 O herói fracassado e a nação degradada em <i>Os ratos</i>	102
5 A esperança travestida de fracasso	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS.....	114

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

— Por último, pra você que já tanto escreveu, tem sentido escrever? A literatura pode mudar algo? (J. Monserrat Filho)

— A história que o diga. (Dyonelio Machado)

Esta dissertação estabelece como objeto de estudo principal as correlações entre a figura do herói fracassado, um tipo específico de anti-herói que surge em certo romance da década de 1930, e o projeto degradado de nação, identificadas e analisadas na obra *Os ratos* de Dyonelio Machado. O surgimento desse tipo inusitado de protagonista veio abrir o debate sobre sua origem na literatura brasileira e os possíveis significados dentro e fora do romance. Nas obras, a busca do entendimento de suas características e de seu alcance como personagem relevante, especialmente a partir do romance em questão, mas, para além dele, a tentativa de compreender o tipo de sociedade para a qual aponta, observados sempre os limites do universo literário e do papel da literatura na formação da nação.

Para dar início à análise, no Capítulo 1, intitulado “Dois projetos de nação”, são esboçados os fundamentos teóricos básicos da formação do conceito de nação, iniciando-se com o texto de Eric J. Hobsbawn, “A nação como novidade da revolução ao liberalismo”, em que, estudando alguns teóricos, como Ernest Gellner e Benedict Anderson, chega-se ao conceito de nação que se adotará neste trabalho, o de ser ela uma “comunidade imaginada”.

Para consolidar as ideias sobre nação e suas implicações na literatura brasileira, foram usados os textos “Nação e reflexão” de Paulo Arantes, “Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina” de Leyla Perrone-Moisés e “Uma palavra instável” de Antonio Candido, que discorrem sobre a invenção da nação e o papel da literatura nesse processo. Essas ideias são usadas nos capítulos posteriores e, em especial, na retomada do final do terceiro capítulo.

A análise passa, então, à ligação existente entre a formação da nação e a formação da literatura brasileira até o advento do romance de 30, marcando-se os principais momentos e destacando a importância da arte literária na construção do projeto de nação e na transfiguração dessa realidade nas obras literárias. Esse exame torna-se mais específico ao se discutir o descompasso entre a visão de nação da geração de 22 e a da geração de 30, bem como ao se analisar o significado da reação da geração de 30 às ideias unificadoras do governo de Getúlio Vargas, que vinham na contramão daqueles que desejavam descortinar o Brasil em suas partes, para conhecer suas diferenças e desigualdades.

Nessa parte da análise são chamados ao debate Antonio Candido, Lafetá, Dacanal e o próprio Mário de Andrade, com seu importante ensaio “Elegia de abril”, em que faz um balanço do movimento modernista. Esses estudiosos, que refletiram sobre o movimento modernista em seus diversos momentos, ajudam a que se estabeleçam os pontos comuns e divergentes entre ambas as gerações.

No Capítulo 2, “O herói fracassado no romance de 30”, a discussão se volta para o herói na visão dos precursores do Modernismo e do herói construído pela geração de 30. A percepção do surgimento da figura do fracassado em certo romance de 30 produziu grande polêmica, a qual, tendo como uma das principais vozes Mário de Andrade, busca compreender suas causas e os significados nela embutidos, discussão que se estende aos dias de hoje. A razão de tamanho interesse é o fato de que nunca antes se haviam identificado tantos escritores produzindo obras com protagonistas que ostentassem o mesmo perfil. Tal fato, portanto, tornou-se merecedor de análises, razão por que essa dissertação se debruça sobre o tema.

Em razão da figura do fracassado, discute-se se a geração de 30 dá continuidade aos projetos da geração de 22 ou se cria seus próprios projetos. O ponto de tensão é que, em poucos anos, esse projeto transformou-se profundamente. Questões econômicas, sociais e políticas novas ou apenas em desenvolvimento durante a década de 20 deram à geração de 30 condições de perceber que o cenário havia mudado. Como a literatura sempre foi o palco da transfiguração da realidade, essas questões começaram a aparecer nos novos romances. Não se pretendeu dissociar a geração de 30 da geração de 22, como se

fossem movimentos diferentes, mas compreender os novos rumos tomados pelo romance que veio após a fase heroica do Modernismo.

No aprofundamento do exame da figura do herói fracassado, a título de amostragem, são estudadas suas características e como se configura em quatro obras da literatura nacional: *Banguê* de José Lins do Rego; *Angústia* de Graciliano Ramos; *Navios iluminados* de Ranulpho Prata e *O amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos. Nesse estudo, são citados textos críticos sobre os romances, com a intenção de comprovar a consciência que o campo literário tinha desse fenômeno e identificar os diversos pontos em comum, independentemente das peculiaridades do enredo de cada obra e da diferença de autoria. Nesses romances, dada a grandeza de cada um e a magnitude da tarefa, se não fosse delimitada, estuda-se apenas a figura do fracassado, como preparação para o ponto central do trabalho: o estudo da figura do fracassado no romance *Os ratos* de Dyonelio Machado, como prolongamento de uma metáfora de nação degradada, e sua relação com o projeto que nele se identifica, o que se faz no terceiro e último capítulo da dissertação.

O Capítulo 3, “*Os ratos*: herói fracassado e a nação degradada”, traz, em sua primeira divisão, a análise dos elementos: narrador, protagonista, tempo e espaço, de modo a se perceber como se articulam na narrativa do fracasso, mote da história de *Os ratos*. Como os demais elementos serão vistos separadamente em outros pontos do estudo, dedica-se mais tempo com a figura do narrador e seu papel na condução da narrativa nesse primeiro momento do capítulo.

A segunda seção do capítulo estuda detalhadamente a figura do herói fracassado, discutindo-se sua configuração e estudando-se suas ações, seus valores, seus pensamentos e sentimentos. A ênfase recai sobre o protagonista, mas não deixa de mencionar o fracasso de outros personagens que com ele se relacionam, para evidenciar que essa figura é uma construção consciente do escritor em toda a sua dimensão.

Na sequência, tempo e espaço são objeto de estudo. O tempo do fracasso, do sufoco, que oprime e compele o protagonista em busca da solução do seu problema. São analisados o tempo cronológico e o psicológico, para que se entenda como afetam a narrativa e de que modo contribuem para o dilema do personagem central.

O espaço degradado é o penúltimo ponto a ser analisado. A relação que se estabelece entre o protagonista e o espaço no qual se insere evidencia seu deslocamento, sua inadequação e, ainda, a maneira como o ambiente exerce pressão sobre o personagem, contribuindo na construção de sua visão de mundo. Tempo de fracasso e espaço degradado aparecem como elementos indissociáveis da construção do fracasso de Naziazeno Barbosa.

A parte que se segue à análise do espaço degradado é o estudo da relação que se crê existir entre o herói fracassado e a nação deformada no romance *Os ratos*. Para isso se revisita todo o arcabouço teórico utilizado até esse ponto da dissertação, para que, juntamente com as evidências do texto de Dyonelio, prove-se que o fracasso do protagonista é resultado também dos rumos tomados pela nação e que, no fracasso do protagonista está, igualmente, o fracasso da nação, pois, degradada, já não consegue reconhecer aqueles que a constituem e, como consequência, impede que usufruam das benesses de seu progresso.

Em sua última seção, este trabalho demonstra que, a despeito dessa relação pouco intrínseca entre o herói fracassado e a nação degradada, o romance *Os ratos* não advoga a desesperança no futuro ou a aniquilação do indivíduo e da nação, antes deixa como sinal de bom agouro uma “luzinha” no céu, que, se alguém detiver-se para reparar, poderá entender que existe uma saída. A temática de Dyonelio, pois, não exclui a possibilidade de se reinventar a existência, bastando para isso se concentrar naquilo que pode reconstruir essas ruínas.

O grupo de obras que se convencionou chamar de “romance de 30” ocupa lugar de destaque na literatura brasileira e Dyonelio Machado foi considerado por muitos críticos um dos maiores escritores do período. Compreender a obra de um grande escritor é abeirar-se/aproximar-se com atenção da visão de mundo nela transfigurada e, em se tratando da literatura empenhada, como a produzida no decênio de 30, é compreender um pouco mais a nação e o papel da literatura na construção desse projeto nacional. O que se deseja é que, nas páginas que se seguem, essa tarefa tenha sido cumprida e que Dyonelio Machado receba o seu quinhão de honra, em memória, pela contribuição que deu para que esta nação seja um lugar de acolhimento e expressão de identidade solidária, o que não foi possível a Naziazeno Barbosa experimentar.

CAPÍTULO 1

DOIS PROJETOS DE NAÇÃO

“A nação, em seus diferentes e múltiplos aspectos, pode ser vista como uma longa narrativa. Uma narrativa a muitas vozes, harmônicas e dissonantes, dialogando e polemizando, em diferentes entonações”
(Octavio Ianni).

1. Aspectos teóricos do conceito de estado-nação

Embora possa parecer óbvio a alguns o conceito de nação e sua existência, não é demais lembrar que, antes de 1884, conforme afirma Hobsbawn (2008, p. 27), este termo, como conhecido hoje, não figurava em nenhum dicionário. Até então, o sentido que se conhecia não ultrapassava o conjunto de habitantes agregados em uma província, país ou reino, o qual remetia mais à ideia de origem ou descendência.

A característica básica da nação moderna e de tudo o que a ela está ligado é sua modernidade. Isso, agora, é bem compreendido, embora a suposição oposta — a de que a identificação nacional seja tão natural, fundamental e permanente a ponto de preceder a história — ainda seja tão amplamente aceita, que talvez seja útil esclarecer a modernidade do vocabulário a respeito do assunto. O Dicionário da Real Academia Espanhola, cujas várias edições foram pesquisadas com esse objetivo, não usa a terminologia de estado, nação e língua no sentido moderno antes de sua edição de 1884.

Esteve também a nação ligada à ideia de território, quando se acreditou que uma porção diminuta de terra não poderia constituir-se em nação, ainda que o povo que ali habitasse comungasse costumes, valores e leis. Posteriormente agregou-se à ideia de nação à de Estado, ampliando-se sua concepção para corpo político ligado a um governo central comum. A ideia de governo passa, então, a ser elemento intrínseco ao conceito de nação.

Na década de 1850, vinculou-se Estado e economia, como também se defendeu que a nação teria de ter tamanho suficiente para constituir-se unidade possível de desenvolvimento, sem o que seria inviável historicamente (HOBSBAWN, 2008, p. 40, 42). A economia passa a ser um dos elementos elencados, uma vez que, sem recursos próprios mínimos, não se sustentaria a ideia de independência.

Na verdade, como poderiam ser negadas as funções econômicas e mesmo os benefícios do Estado-nação? A existência de Estado com monopólio da moeda, com finanças públicas e, portanto, com atividade e políticas fiscais era um fato. Eram atividades econômicas que não poderiam ser abolidas mesmo por aqueles que quisessem eliminar suas intervenções danosas na economia. Além disso, mesmo extremados libertários podiam aceitar, com Molinari, que “a fragmentação da humanidade em nações é útil na medida em que desenvolve um princípio extremamente poderoso de competitividade econômica”.

Até 1925, não era corrente a carga emocional contida no conceito de nação como a soma de coisas materiais e imateriais, passadas, presentes e futuras,

pertencentes a um grupo de pessoas (HOBSBAWN, 2008, p. 28). Somente após 1884 que surge a definição de nação como comunidade de cidadãos de um Estado sob o mesmo governo e tendo interesses em comum; o conjunto de habitantes de um território com tradições, aspirações e interesses pertencentes a todos, os quais se ligam a um poder central, responsável por garantir a unidade do grupo (HOBSBAWN, 2008, p. 28).

Antes de 1884, a palavra *nación* significava simplesmente “o agregado de habitantes de uma província, de um país ou de um reino” e também “um estrangeiro”. Mas agora era dada como “um Estado ou corpo político que reconhece um centro supremo de governo comum” e também “o território constituído por esse Estado e seus habitantes, considerados como um todo” — e, portanto, o elemento de um Estado comum e supremo é central a tais definições, pelo menos no mundo ibérico.

Ao território e à organização política, ao longo da formação da ideia de nação, outros elementos como língua comum, etnicidade, economia independente e religião foram critérios para se determinar o que seria uma nação, mostrando-se todos insatisfatórios para conceituação universalmente aceita. A questão é que o conceito de nação, como se entende hoje, é fato recente.

Essas convicções, se, de certa forma, avançavam na conceituação de nação, não tinham ainda todos os elementos que, posteriormente, contribuiriam para se entender nação, como se verá.

Em seu texto “Nação e reflexão”, Paulo Arantes (2006, p. 27-28) discorre sobre o conceito de nação apresentado por Ernest Gellner, que resultou na certeza de que o nacionalismo não se origina das nações, antes as faz nascer. Nas palavras de Gellner, não é a nação que gera o nacionalismo, mas este que “inventa a nação que antes não existia” (ARANTES, p. 27).

Dando continuidade à sua exposição, Paulo Arantes afirma que, a partir das reflexões de Gellner, Benedict Anderson acrescentou à ideia da invenção das nações a da imaginação, chegando ao seu conceito de nação como uma comunidade imaginada, a despeito de todas as desigualdades de classe.

O ponto é que os óbvios interesses econômicos em jogo, bem como o papel igualmente fundamental do liberalismo e do Iluminismo na composição do arsenal ideológico mobilizado contra o Antigo Regime, não podiam criar sozinhos o tipo peculiar de “comunidade imaginada” que se *protegesse* contra a exploração colonial. Aliás, mais de um lembrete: é bom deixar claro também que, ao rever a nação como uma comunidade imaginada, o autor [Benedict Anderson] em hipótese alguma está desconsiderando a evidência histórica da desigualdade de classe e da exploração econômica que caracteriza a cristalização moderna da forma-nação; na verdade, está justamente considerando o

mistério sociológico de exploradores e explorados só poderem imaginar a nação na figura de um “companheirismo profundo e horizontal” — em suma, como foi possível imaginar como comunidade uma sociedade antagonica? Para além da resposta óbvia: só mesmo na imaginação, pois afinal se trata de uma imaginação, por assim dizer, instituidora.

Para tornar mais clara sua teoria, segundo Paulo Arantes (2006, p. 35-36), Benedict Anderson menciona a figura da leitura do jornal, pela qual os leitores se unem e, comungando todos os dias, no mesmo horário, da mesma atividade, formam uma ideia de si e daquilo que leem. A ideia de um mundo imaginado de leitores representa a comunidade imaginada por esses leitores. Na mesma argumentação, Anderson fala sobre o advento do romance.

Foi o caso do romance, como era de se prever — numa palavra, o romance como um instrumento privilegiado de descoberta do país e de interpretação social, como Antonio Candido caracterizou o aparecimento da ficção entre nós, quando a ex-colônia recentemente emancipada também estava carecida não só de se tornar politicamente viável, mas igualmente “emocionalmente plausível”. Como se viu, esse é o ponto de nosso autor, e, se me antecipei invocando Antonio Candido, foi para sublinhar melhor a novidade do esquema que estamos apenas recapitulando, pois a novidade não reside apenas no registro da vocação histórica e sociológica do romantismo literário, e, portanto, atender à demanda “nacional” de criar a expressão nova de um país novo. Para além da cor local e seus derivados, vem ao caso agora pesquisar nos elementos da forma romance as condições de possibilidade da representação daquela comunidade especial que justamente carece de tal forma para se constituir e se ver como realidade — em suma, uma excelente explicação histórico-estrutural do porquê do papel privilegiado de instrumento de “descoberta” do país desempenhado pelo romance.

Nessa caminhada em busca da formação da nação, a literatura tem, portanto, papel fundamental, pois por ela seus leitores podem se unir na descoberta do país, em sua interpretação e também em seu reconhecimento. Esse percurso, como dito, torna a comunidade politicamente possível e emocionalmente plausível, pois constrói conjuntamente a imagem que faz de si. O produto dessa reflexão e dessa idealização será a nação tal qual a imaginam os compatriotas. A construção dos sentidos compartilhados, passo a passo, dá origem à ideia de “nacional” (ARANTES, 2006, p. 42).

Esta é uma figura, mas também um acontecimento, pois, como defende Paulo Arantes (2006, p. 41), em exposição da teoria de Anderson:

Vimos até agora mediante quais práticas não planejadas — das peregrinações coloniais ao senso comunitário do ato de ler — tornou-se social e historicamente possível “pensar” a nação”. Isso porque, segundo conclui com base principalmente na análise de Gellner e Benedict Anderson, “a nação é uma comunidade política imaginada porque, na mente de cada um dos compatriotas desconhecidos reverbera a imagem de uma liga filistina.

É esse papel decisivo desempenhado pela literatura na construção da nação que se verá a partir de agora.

2. Momentos centrais da formação da nação até o romance de 30

O Brasil, como as nações latino-americanas, em razão de seu passado colonial, teve de enfrentar, em diversas fases de sua história, questões identitárias, que alcançaram diversas áreas da vida nacional. O passado colonial deu origem ao jugo econômico e à dependência cultural portuguesa e, posteriormente, à europeia.

As primeiras manifestações literárias no Brasil, entre as quais estão a produção de Anchieta, Pe. Antônio Vieira e Gregório de Matos, já tinham como tema o Brasil e seus habitantes, mas a discussão sobre nação era incipiente, afinal se tratava de uma colônia em que tudo estava em formação. Foi bem mais tarde, com a Inconfidência Mineira, que os intelectuais da época, inconformados com os altos impostos cobrados e desejosos de uma nação independente, refletiram sobre questões nacionais também por meio de seus escritos.

O Brasil chega à independência pelas mãos daquele que daria continuidade à monarquia, o que, naturalmente, não facilitou sua maioria política. Proclamada a República em 1822, debatendo-se o país com problemas de toda ordem e diante do desafio de construção de sua identidade, encontrou na literatura uma forte aliada na configuração do ideário nacional. Após tantos anos de dependência, essa não era uma tarefa fácil, como explica Leyla Perrone-Moisés (2007, p. 32).

Outro fator de complicação, decorrente dessa necessidade de se desenvolver à imagem e semelhança do Outro, num lugar desprovido do passado do Outro e destituído do seu próprio passado, foi a dupla missão de que se sentiram investidos os primeiros escritores latino-americanos: a missão de criar, ao mesmo tempo, uma pátria e uma literatura. A literatura teve um papel efetivo na constituição de uma consciência nacional e, assim, na construção das próprias nações latino-americanas. Não por acaso é tão longa a lista de presidentes latino-americanos que foram também escritores.

Não se tratava de o Brasil continuar algo existente, mas de inventar a nação, que buscava formar-se a partir do que lhe era próprio, após três séculos de dominação política e cultural, o que, obviamente foi um elemento complicador (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 35).

Antonio Candido (2008, p. 117-118) identifica essa oscilação constante na literatura brasileira entre o local e o universal como resultado do passado colonial brasileiro.

Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma da expressão). A nossa literatura, tomado o termo tanto no sentido restrito quanto amplo, tem, sob este aspecto, consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes.

Essa dialética, existente desde Gregório de Matos, perpassa a literatura brasileira e a formação da nação, fazendo-se presente também em Mário de Andrade, que reconhece “uma ânsia coletiva de afirmar componentes europeus da nossa formação” (CANDIDO, 2008, p. 118).

Dentre as manifestações particulares daquela dialética, ressalta o que se poderia chamar “diálogo com Portugal”, que é uma das vias pelas quais tomamos consciência de nós mesmos. Na lenta maturação da nossa personalidade nacional, a princípio não nos destacávamos espiritualmente dos nossos pais portugueses. Mas, à medida que fomos tomando consciência da nossa diversidade, a eles nos opusemos, num esforço de autoafirmação, enquanto, do seu lado, eles nos opunham certos excessos de autoridade ou desprezo, como quem sofre ressentimento ao ver afirmar-se com autonomia um fruto seu. A fase culminante da nossa afirmação — a Independência política e o nacionalismo literário do Romantismo — se processou por meio de verdadeira negação dos valores portugueses, até que a autoconfiança do amadurecimento nos levasse a superar, no velho diálogo, esta fase de rebeldia.

Os intelectuais brasileiros, em sua maioria, haviam-se formado na Europa e era fácil compreender por que seus ideais, valores e até hábitos não se identificavam com o que era próprio da terra. O que não quer dizer que não almejassem a formação de uma identidade própria, mas que essa construção, com certeza, seria marcada por paradoxos. A sociedade brasileira conhecia como seu muito daquilo que era europeu, herdado e vivenciado sob o domínio português. A família real, ao aportar aqui, tratou de buscar auxílio entre artistas franceses para dar à sua nova habitação ares de europeus, e o país acostumou-se a imitar tudo que vinha de fora.

O desprezo pelo que era nacional evidenciava-se, por exemplo, no uso de metáforas que, como afirma Perrone-Moisés (2007, p. 34-35), deixava à vista uma autoestima precária. Barbárie e civilização, aldeia e mundo, centro e periferia, natureza e cultura são alguns dos binômios que vincaram negativamente a visão

que a nação tinha de si. Toda definição girava em torno da metrópole, quer para imitá-la, quer para diferenciar-se dela. O complexo de colônia estava enraizado, afirma a autora.

Em todas as metáforas e qualificativos utilizados pelos latino-americanos, podemos ver o autorreconhecimento de seu caráter atrasado e subdesenvolvido, nos sentidos biológico, econômico e cultural do termo. O nacionalismo, nessas condições, só pode ser vivido como ressentimento e recriminação de si mesmo e do outro, numa oscilação entre o ufanismo e o complexo de inferioridade.

Nessa construção marcada por paradoxos, era preciso encontrar um lugar próprio, um imaginário que pertencesse à nação, o que motivou o Romantismo, surgido na segunda metade do século XVIII, a voltar-se aos primeiros habitantes da terra e à vida centrada na natureza, considerados elementos genuinamente nacionais e, por isso, dissociados do colonizador. O próprio português, quando aqui aportou, enalteceu os recursos naturais do país e a eles se referiu como algo intrinsecamente local, uma vez que a natureza que conhecia em seu país já não guardava a virgindade aqui encontrada.

Na busca da identidade, a valorização da cor local foi do movimento romântico uma das principais características. O Romantismo contribuiu para a formação da nação brasileira com seu esforço em afirmá-la e na construção da identidade literária do país.

Mais tarde, no Modernismo, já não se tratava de contrapor-se a Portugal, porque essa parte do diálogo já havia sido vencida. A questão agora era vencer o academismo de toda natureza, de fora, mas também de dentro.

Na literatura brasileira há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870), e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão. Um fato capital se torna deste modo claro na história da nossa cultura: a velha mãe pátria deixara de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado. O particularismo se afirma agora contra todo academismo, inclusive o de casa, que se consolidara no primeiro quartel do século XX, quando chegaram ao máximo o amaciamento do diálogo e a conseqüente atenuação da rebeldia (CANDIDO, 2008, p. 119-120).

Para Perrone-Moisés (2007, p. 36), essa busca do nacional não precisa excluir o outro, uma vez que, herdada a língua do colonizador, “o outro, do qual

desejaríamos nos libertar, estava em nós mesmos [...]”. Para a autora, é vã a tentativa de “eliminar um inimigo que, do ponto de vista da história cultural, é constitutivo de sua identidade”.

Ora, a América Latina é cria da cultura europeia e, em vez de rejeitar essa filiação, deve reivindicá-la, reivindicando ao mesmo tempo tudo o que as culturas indígenas, africanas e outras, mais recentemente, trouxeram à sua constituição. A exaltação exclusiva ou a recusa de uma dessas constituintes de nossa identidade podem ter razões ideológicas, mas nunca terão fundamentação cultural. A diversidade é nossa riqueza (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 36).

E foi essa a bandeira do Manifesto Antropofágico, que defendeu a assimilação do outro para constituição do próprio, do nacional. Os modernistas viram na aceitação da miscigenação a saída brasileira para encontrar-se como nação, ou seja, “substituir o que mais tarde seria chamado de ‘angústia da influência’, por uma apropriação voluntária da mesma” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 46).

Em linha com o proposto por Leyla Perrone-Moisés, Octavio Ianni (1999, p. 71) considera a nação “uma narrativa a muitas vozes, harmônicas e dissonantes, dialogando e polemizando, em diferentes entonações. São narrativas empenhadas em taquigrafar as diferentes e múltiplas características da formação e transformação da sociedade nacional”. Em outras palavras, nenhuma nação se forma sem contribuições externas e sem interações com o outro, quer nacional, quer estrangeiro, resultantes de trocas espontâneas ou impostas, de modo que qualquer ideário de nação, necessariamente, não teria como desprezar esses contatos.

A nação, vista por Ianni como uma longa narrativa, se pensa e se repensa em um exercício constantemente dialético e dialógico. A síntese resultante dessa tensão de forças é também a nação. Como a nação se imagina assim ela é. Ao traçar essa imagem e figura de si ao longo da história, a nação vai-se formando e se constituindo com base nas experiências vividas, repetidas, multiplicadas e comungadas com seus compatriotas. E, nessa comunhão, a nação tem como instrumento de sua formação a literatura, vista pelo autor como elemento intrínseco à sua formação, na busca de constituir-se, explicar-se e imaginar-se (IANNI, 1999, p. 71).

Ao elaborar sua teoria sobre a formação da literatura brasileira, Antonio Candido considera sistema literário a concorrência de três elementos: um conjunto de produtos literários, um conjunto de leitores e um mecanismo transmissor. Esses elementos criam um sistema simbólico capaz de pôr em contato os homens e

capacitá-los a interpretar a realidade (CANDIDO, 2000, p. 23). Esse diálogo se estabelece também entre as obras literárias, contemporâneas ou não, de mesmo gênero e estilo ou de gêneros e estilos diferentes, escritas em uma dada época ou em épocas diferentes, pois é a inquietação do escritor, que pode vir a se tornar o dilema de muitos, que tem o condão de problematizar a nação e, a partir daí, plasmá-la (IANNI, 1999, p. 74).

Voltando-se ao que disse Octavio Ianni (1999, p. 73) sobre nação e narração, o que se vê é a formação da nação brasileira a partir de constantes diálogos, num processo aberto e em permanente movimento, atravessado por tensões e impasses, formando-se e transformando-se. É o conceito de Antonio Candido, citado por Ianni (1999, p. 72), que vê a literatura como sistema e como emblema. Sistema, pois um todo em movimento, pleno de divergências e convergências; emblema por ser a expressão e constituição da realidade sociocultural.

Em um segundo e decisivo momento de redescoberta, o movimento modernista trouxe nova perspectiva ao exercício de pensar a nação. Diante da consciência inafastável das influências estrangeiras, Oswald de Andrade propôs a assimilação desses empréstimos, à semelhança do antropófago, que acreditava na assimilação das melhores qualidades do inimigo no ato de apropriação de sua carne como alimento. Em vez de dependência, defendia Oswald o empréstimo e a assimilação. As diferenças deveriam ser aceitas, pois na diversidade havia uma forma de riqueza (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 41). A colonização, então, diferentemente do preconizado, não teria trazido ao Brasil apenas aspectos negativos. Inevitável, em razão da impossibilidade de se anular o passado nacional, o legado poderia ser ponto de partida para a construção da cultura nacional, mista, plural, miscigenada, considerando-se também a contribuição do índio e do negro, dos quais não havia dependência, mas que também construíram a nação.

A literatura brasileira, que sempre oscilou entre o local e o universal, ao aceitar esse duplo movimento, segundo Perrone-Moisés (2007, p. 46), bem ao gosto de Oswald de Andrade, dissolveria a contradição. O reconhecimento da presença do outro na cultura nacional poderia não resolver a tensão produzida pela presença histórica do colonizador, mas permitiria a construção de uma identidade que fosse, a um só tempo, resultado do contato com o outro e da invenção do próprio eu.

A proposta do movimento modernista era, portanto, romper com o que se vinha construindo nas últimas décadas do século XIX e nas duas primeiras do século

XX. O desafio era criar uma identidade própria no idioma, na estética e na temática. Esse movimento veio acompanhado de um desejo profundo de se conhecer o país e de se fazer de suas raízes populares a base do movimento.

Nas palavras de Antonio Candido (2008, p. 126-127):

O nosso Modernismo importa essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular.

A Primeira Grande Guerra, a Revolução Russa e o *Crack* da Bolsa de Nova Iorque é o cenário mundial que precede ou sucede o movimento modernista. No Brasil, o esgotamento dos movimentos realista e naturalista, a consciência da dominação europeia, a Revolução de 30 e o golpe do Estado Novo formavam o contexto no qual surgiram e se firmaram as ideias modernistas. Diferentes visões da nação vão sendo construídas e apresentadas, dando-se ênfase às regiões ou se tentando fazer uma síntese do Brasil. E, nesse aspecto também, o Modernismo foi essencial à formação da nação brasileira.

O Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*. A filosofia cósmica e superficial, que alguns adotaram certo momento nas pegadas de Graça Aranha, atribui um significado construtivo, heroico, ao cadinho de raças e culturas localizado numa natureza áspera. Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem (CANDIDO, 2008, p. 127).

Em seu texto “Uma palavra instável”, Antonio Candido (1995, 293-304) rememora os principais sentidos que a palavra “nacionalismo” adquiriu ao longo da trajetória brasileira. Começa citando seu tempo de escola, em que a palavra era usada para expressar uma visão eufórica de Brasil, um orgulho patriótico de fundo militarista. Era a década de 1920, quando, segundo o eminente crítico, esse pensamento atingiu seu ápice, rejeitando tudo que era português e assumindo traços de xenofobia, agressividade e belicosidade. A isso se acrescia a visão de um país grande em tudo: nas possibilidades de fazer, na exuberância de sua natureza e em seu povo generoso e acolhedor.

Na década de 1920, o livro *Os sertões* de Euclides da Cunha veio mostrar um país bastante diferente do publicizado, ao que se juntou o estado calamitoso da saúde pública, a ausência de escolas, o grande número de analfabetos, que tornou, no mínimo, mais difícil sustentar a visão festiva de Brasil. Essa outra faceta do nacionalismo buscava conhecer o Brasil como de fato era, e não como se dizia ser.

Outro momento do emprego equivocado da palavra, dando sequência ao pensamento de Antonio Candido, foi quando se comemorava por aqui o centenário da Independência, ocasião em que se exaltaram os esforços das oligarquias de construir o Brasil. Nessa visão arianista e fascinada pelos valores europeus não havia lugar para o homem comum, mazelado e doente, muito diferente do ideal de brasileiro, capaz de construir uma nação de que se pudesse ter orgulho.

Os anos 1920 e 1930 trouxeram o gosto por um nacionalismo autoritário, conservador e provinciano, que conviveu com os valores defendidos pela Semana de Arte Moderna, de cunho construtivo, como se viu anteriormente. O nacionalismo pregado pelos modernistas falava de um país que precisava se redescobrir, valorizar a cultura popular e incorporar ao modo nacional o legado de outras culturas. Não obstante o modernismo não comungar com a visão ufanista de Brasil, de alguma forma, deu origem ao movimento Verde-amarelo, que desembocou no Integralismo e numa versão tupiniquim de fascismo.

Com os modernistas ficou bastante desmoralizado o *ufanismo* dos decênios anteriores, a ótica deformante do otimismo patrioteiro. Mas eis que um lado do movimento se destaca e recai ao seu modo no vinco que parecia desfeito, criando um hipernacionalismo sentimental, romântico e pátria-amada: o do grupo Verde-amarelo. Assim ficou evidente como nas variações do nosso nacionalismo se cruzam a cada instante a atitude crítica e a obnubilação afetiva. Os líderes verde-amarcelos se definiram no terreno político segundo várias gamas da direita, até a versão local do fascismo, com o Integralismo de Plínio Salgado. Nessa altura, isto é, o começo dos anos 30, o nacionalismo foi principalmente lenha na fogueira da reação política. Mas também era, aos trancos e barrancos, uma grande aspiração de pesquisar e definir a identidade do país (CANDIDO, 2008, p. 299).

Nessa dialética vivida também pelo Modernismo, o que se via era um país atrasado social e politicamente, que precisava e sentia a necessidade de afirmar-se diante de influências externas, mas que, culturalmente, dependia das contribuições que vinham de fora. Essa dialética, como evidencia Candido, é resolvida pelo movimento modernista valorizando “os temas nacionais, a consciência da mestiçagem, a reabilitação dos grupos e valores marginalizados (índio, negro,

proletário)” (CANDIDO, 1995, p. 298), o que fará o Brasil, por meio da arte, redescobrir e repensar o país.

Ainda segundo Antonio Candido, no decênio de 1930, o movimento revolucionário resultou em grande interesse pelo Brasil e por estudos que levassem a maior conhecimento do país, sua história, sua organização política e social e seus problemas. Nessa fase, a literatura assumiu dimensão nacional e construiu um Brasil em que as partes eram consideradas, mas sem se perder a visão do todo. Não obstante, o nacionalismo foi pretexto para concepções tradicionalistas, que resultaram na ditadura do Estado Novo, em 1937, movimento que obstou os ideais populares, embora afirme Candido ter havido avanços culturais no período (CANDIDO, 1995, p. 300-301).

O decênio de 30 é considerado por Antonio Candido o mais importante no aspecto da combinação de literatura e pensamento, quando poesia e prosa vão esquadrihar a nação e, nessa reflexão, buscar novos caminhos para a solução dos problemas nacionais.

Sob este ponto de vista, o decênio mais importante é o seguinte, de 1930. Na maré montante da Revolução de Outubro, que encerra a fermentação antioligárquica já referida, a literatura e o pensamento se aparelham numa grande arrancada. A prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma de suas quadras mais ricas. Romance fortemente marcado de neonaturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo) (CANDIDO, 2008, p. 131).

A literatura sempre teve papel de destaque na formação da nação como uma das ferramentas para pensar, representar e transfigurar a nação. Na construção da nação, essa grande narrativa, como afirma Ianni, o debate trazido pela literatura foi tanto melhor quanto conseguiu problematizar o homem e sua terra. Nessa tarefa, a geração de 30 também teve seu papel, pois inaugurou um debate a partir de uma literatura empenhada. Nesse momento, embora continuação da geração de 22, ficaram evidentes suas diferenças quanto à visão antecedente de nação.

3. Projeto de nação: o descompasso entre a geração de 22 e a geração de 30

O movimento modernista foi um movimento de definição brasileira, responsável por verdadeira revolução na maneira de encarar a arte e de fazê-la, razão por que ninguém discute seu papel na redescoberta do Brasil.

Descoberto em 1500, as primeiras narrativas sobre o país falam da exuberância de sua natureza e da afabilidade dos habitantes locais. Essa exaltação, muitas vezes, serviu para encobrir a falta de uma cultura desenvolvida, como se o país só tivesse de seu recursos naturais.

A geração de 22 levantou a bandeira da cultura popular, buscou as raízes folclóricas do Brasil e voltou-se para os traços mais primevos da nação. Não se tratava apenas de reconhecer as belezas naturais, mas de pesquisar, descobrir e mostrar para todo o país que as riquezas populares em nada deviam à cultura europeia. *Macunaíma* foi uma espécie de manifesto das raízes brasileiras, do mágico e da busca da identidade, pois via também nas manifestações populares as feições do Brasil.

Mais uma vez é trazida à discussão a dialética do localismo e do cosmopolitismo, a escolha entre o nacionalismo literário e a imitação dos padrões europeus de literatura, mas, no caso do Modernismo, isso se realiza de modo diferente, indagando o futuro do homem brasileiro, cultuando o pitoresco nacional, estabelecendo uma expressão inserida na herança europeia e buscando uma literatura que expressasse a nação.

Na verdade, ele [o Modernismo] inaugura um novo momento da dialética do universal e do particular, inscrevendo-se neste com força e até arrogância, por meio de armas tomadas a princípio ao arsenal daquele. Deixa de lado a corrente literária estabelecida, que continua a fluir; mas retoma certos temas que ela e o Espiritualismo simbolista haviam deixado no ar. Dentre estes, a pesquisa lírica tanto no plano dos temas quanto dos meios formais; a indagação sobre o destino do homem e, sobretudo, do homem brasileiro; a busca de uma forte convicção. Dentre os primeiros, o culto do pitoresco nacional, o estabelecimento de uma expressão inserida na herança europeia e de uma literatura que exprimisse a sociedade (CANDIDO, 2008, P. 126).

Se, por um lado, essa atitude evidenciava a dependência em si, por outro, marcava o início da independência cultural brasileira. Não se tratava da defesa de uma cultura sem influências, mas da iniciativa dos intelectuais brasileiros de fazer literatura à moda brasileira, em que estava em jogo o diálogo, a reciprocidade, o compartilhamento.

Os escritores dessa fase inicial do Modernismo estavam mais preocupados em estabelecer esse novo ideário, em valorizar o que se construía como brasileiro e que era resultado de séculos de convivência com raças diferentes, que trouxe para o país uma terceira via, não só lusitana, mas negra e índia também, ou seja, plural.

O Modernismo liberta o país de diversos recalques históricos, sociais e étnicos (CANDIDO, 2008, p. 126-127), como visto. Para o movimento, o fato de o povo brasileiro ser latino, mestiço, tropical, ter sofrido a influência de culturas primitivas não mais se constitui motivo de inferioridade, mas de superioridade, o que é claramente acentuado em *Macunaíma*, romance em que todos esses elementos são apresentados de forma séria e jocosa ao mesmo tempo, expressão de um país que ri de si, porque se aprecia.

Os intelectuais dessa primeira fase não sentem mais a necessidade de destacar apenas a exuberância da natureza, podem mostrar as agruras dos sertões e a pobreza do povo; podem incorporar o índio e o negro à literatura sem idealizá-los, pois nada mais é obstáculo para a elaboração da cultura nacional e da formação da nação em moldes o mais brasileiro possível. Talvez se possa dizer que há certo gosto pelo exótico, mas não para satisfazer o estrangeiro, como a mostrar algo diferente como oferta, mas para apreciação e entendimento próprio da nação, pelo gosto da diversidade, traço inegável do Brasil.

Após a fase heroica do Modernismo, na tensão entre o local e o universal, a geração de 30 também pendeu para o local, mas ao seu estilo, diferentemente do Romantismo e da primeira fase do Modernismo, em razão de seu caráter empenhado e de sua crítica que esbordou os limites da burguesia. Prosseguiu em descobrir o Brasil que não era conhecido, em mostrar a parcela do país que não era próspera, em chamar à cena o lado esquecido do país, mas dando um passo a mais: denunciando essa realidade.

Para alguns críticos literários, a geração de 30 foi mais um desvio que uma expressão mais densa e clara do movimento iniciado em 22, pois, como afirma Candido (2008, p. 129), o nacionalismo estético passou ao político, e até ao fascismo, uma vez que o nacionalismo defendido em 22 serviu de ferramenta tanto para a direita quanto para a esquerda no Brasil. Para outros, todavia, a geração de 30, além de manter vivas as contribuições da geração anterior, preencheu as lacunas ideológicas deixadas pelos idealizadores do movimento.

Os romances que começaram a surgir a partir de 1930, têm como temática o proletariado, que surge ao mesmo tempo em que a aristocracia rural definha; a luta do trabalhador e a vida nas cidades que começam a se industrializar; o êxodo rural e o cangaço. Nessa prosa de ficção, muitas vezes, o centro é menos o personagem e mais o meio social, a paisagem e o problema político (CANDIDO, 2008, p. 131). O

romance da década de 30 vai investigar o meio social e o homem nele inserido, vai em busca de um Brasil cujos problemas precisam ser denunciados, pois são eles óbices à formação de uma nação que contemple as necessidades de todos.

Nas palavras de Antonio Candido (2008, p. 132):

Parece que o Modernismo (tomado o conceito no sentido amplo de movimento das ideias, e não apenas das letras) corresponde à tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro. Nele, e sobretudo na culminância em que todos os seus frutos amadureceram (1930-1940), fundiram-se a libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências de educação política e reforma social; o ardor de conhecer o país. A sua expansão coincidiu com a radicalização posterior à crise de 1929, que marcou em todo o mundo civilizado uma fase nova de inquietação social e ideológica. [...] A alegria turbulenta e iconoclastica dos modernistas preparou, no Brasil, os caminhos para a arte interessada e a investigação histórico-sociológica do decênio de 1930.

Se os elementos capazes de mudar a visão do país já estavam presentes na década de 20, na década de 30 foi surpreendente a tomada de consciência do povo relativamente à realidade social, política e cultural do Brasil, em especial por parte dos artistas e intelectuais. Foi uma época de engajamento político, social e religioso no campo da cultura. A geração de 30, até em razão disso, segue a tradição naturalista de concorrência com o conhecimento científico, neste caso, conhecimento mais sociológico e político. Houve, portanto, uma troca entre a literatura e os estudos sociais.

A essa altura, o impacto do movimento modernista em sua primeira fase já havia sido assimilado. A rebeldia e os comportamentos literários simbólicos deram lugar a uma literatura que, descobrindo o Brasil, quis contribuir para sua transformação não só cultural, mas política e econômica. Para muitos, era esse o papel da literatura e o que disso se distanciava pecava por omissão. Mesmo os escritores que não colocavam diretamente a política em sua literatura, como Dyonelio Machado, não a perdiam de vista ao transfigurar a nação, ao representar o meio social no qual se inseriam os personagens.

Nessa fase da vida literária brasileira, nas palavras de Antonio Candido (2006, p. 225) em “A revolução de 1930 e a cultura”: “o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo”. A temática regional, embora antiga, que havia sido apresentada pelo Modernismo em roupagem e linguagem diferentes em profundidade e ênfase, agora se incorporava à vida nacional como parte integrante da literatura brasileira.

O desejo de analisar e criticar o Brasil estava presente na maioria das obras, embora nem todos tenham conseguido harmonizar ideologia e literatura. Em alguns casos, a ficção apenas ilustrou a ideologia; em outros, objeto deste estudo, a literatura, embora contivesse a intenção social, teve preservada a elaboração formal — estrutura e estética. A ideologia estava ali, mas não era ostensiva nem ocupava um lugar que não lhe era próprio. Essa postura, como identifica Lafetá (2000, p. 27), é conquista da geração de 30.

Nesse panorama de modernização geral se inscreve a corrente artística renovadora que, assumindo o arranco burguês, consegue paradoxalmente exprimir de igual forma as aspirações de outras classes, abrindo-se para a totalidade da nação através da crítica radical às instituições já ultrapassadas. Nesse ponto o Modernismo retoma e aprofunda uma tradição que vem de Euclides da Cunha, passa por Lima Barreto, Graça Aranha, Monteiro Lobato: trata-se da denúncia do Brasil arcaico, regido por uma política ineficaz e incompetente.

Mas, notemos, não há no movimento uma aspiração que transborde os quadros da burguesia. A ideologia de esquerda não encontra eco nas obras da fase heroica: se há denúncia das más condições de vida do povo, não existe todavia consciência da possibilidade ou da necessidade de uma revolução proletária

Para Lafetá, essa é a grande diferença entre esses dois momentos do movimento modernista. Na década de 30, o que se vê é a intensificação da luta ideológica. Surgem diversos movimentos políticos e se cria uma polarização entre direita e esquerda no Brasil. Disputam entre si pela adesão do povo o fascismo, o nazismo, o comunismo, o socialismo e o liberalismo. O imperialismo se expande, consolida-se o capitalismo monopolista e as Frentes Populares se organizam em combate a ele; cresce o Partido Comunista, organiza-se a Aliança Nacional Libertadora, surge a Ação Integralista de Getúlio e seu populismo trabalhista. Mais do que nunca se tem consciência da divisão da nação em classes sociais antagônicas e esse conhecimento será razão de mudanças importantes (LAFETÁ, 2000, p. 28).

O que marcou as obras da década de 1930 foi o interesse pelas coisas brasileiras em um nível além do presente na primeira geração modernista. Desejava-se descobrir o Brasil, mas se queria, pela literatura, na transfiguração, mostrar aos brasileiros as implicações dessa descoberta. A isso se deu o nome de literatura empenhada, traço essencial da geração de 30, mas que não é novidade na história da literatura brasileira, haja vista a obra de Lima Barreto. Na voz de Antonio Candido, “poucas [literaturas] têm sido tão conscientes da sua função histórica, em sentido amplo” (CANDIDO, 2000, p. 26).

A “politização dos anos trinta descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de “ajustar” o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modifica-la profundamente, para além (ou para aquém...) da proposição burguesa: os escritores e intelectuais esquerdistas mostram a figura do proletário (*Jubiabá*, por exemplo) e do camponês (*Vidas secas*), instando contra as estruturas que os mantêm em estado de sub-humanidade; por outro lado, o conservadorismo católico, o tradicionalismo de Gilberto Freyre, as teses do integralismo, são maneiras de reagir contra a própria modernização (LAFETÁ, p. 30)

O romance de 30, mais do que perder a vergonha de reconhecer as mazelas do Brasil, trouxe para dentro de si, diversas vezes, como protagonista, o pobre, o fracassado, o marginalizado, em uma atitude de aproximação do intelectual com as camadas mais espoliadas da população, o que levou ao uso de uma linguagem mais próxima da fala, conquista da primeira fase modernista que a geração de 30 consolidou.

Para muitos críticos, o movimento modernista em sua primeira fase foi mais importante em razão de seu espírito do que das obras, preparando o caminho para o que a geração de 30 iria realizar. E esse foi o pensamento de diversos autores de 30, para quem a geração de 22 não chegou a enfrentar os graves problemas sociais do Brasil.

Para Luís Bueno (2006, p. 55), uns dos maiores estudiosos do romance de 30, a geração do decênio de 30 é, ao mesmo tempo, resultado e consolidação do movimento de 22, que deu o tom do se realizaria em seguida, com maior seriedade e profundidade.

Dessa forma, a geração de autores que apareceram nos anos 30 é ao mesmo tempo herdeira e legitimadora do movimento de 22, cuja grande contribuição foi abrir a porteira para o que se realizaria em seguida: os novos romances, os estudos sobre os problemas brasileiros. Enfim, as imagens-síntese utilizadas por Carlos Lacerda são a da sementeira e a da alforria, ambas remetendo muito mais à preparação do que à realização de algo.

Uma das provas dessa continuidade, como mencionado, é o uso de linguagem mais coloquial, traço característico da geração de 22. A estética, todavia, desenvolve-se de maneira bastante diferente. O predomínio do romance em face da poesia é uma das provas dessa diferença de ordem temática e formal.

A geração de 22, conquanto reconheça beleza e significância em diversas obras produzidas em 30, estranha o pessimismo e a ausência de utopia, prova dos rumos inesperados dados ao movimento por aqueles que vieram depois. A questão

é que a consciência de país novo, como menciona Antonio Candido (2006, p. 169) em seu texto “Literatura e subdesenvolvimento” dá lugar ao desalento, ao pessimismo, à consciência da pobreza e do atraso que a Revolução de 30 e o Estado Novo não puderam modificar totalmente.

Em face desse cenário, a geração de trinta opta pela luta, pela reformulação política, em outros termos, pela prática da literatura empenhada, uns mais, outros menos, para denunciar que as coisas não iam tão bem como se apregoava e que a literatura poderia contribuir para a desalienação das massas.

Em razão dessa mudança do espírito da geração 22 para a de 30, costumou-se dizer que a geração que sucedeu a Semana de Arte Moderna é pós-utópica. A crença de que o país poderia mudar pela via do progresso, da industrialização, da urbanização, já não convencia os intelectuais da época, que passaram a acreditar que somente uma mudança estrutural poderia alterar tal cenário preocupante. Isso se faz presente na figura de diversos personagens dos romances da época, como é o caso de *Cacau* de Jorge Amado, de *São Bernardo* de Graciliano Ramos, de *Navios iluminados* de Ranulpho Prata e de *Os ratos* de Dyonelio Machado, entre tantas outras obras de maior ou menor repercussão na vida literária do país, em que o final não coroa o esforço dos protagonistas e/ou aponta para uma luta que está só começando ou em pleno curso.

Mário de Andrade, no importante artigo “A elegia de abril” (s.d., p. 180-181), reconhece a diferença entre o tipo de engajamento de uma e outra geração.

Da minha geração, de espírito formado antes de 1914, para as gerações mais novas, vai outra diferença, esta profunda mas pérfida, que está dando péssimo resultado. Nós éramos abstencionistas, na infinita maioria. Nem poderei dizer “abstencionistas”, o que implica uma atitude consciente do espírito: nós éramos inconscientes. Nem mesmo o nacionalismo que praticávamos com um pouco maior largueza que os regionalistas nossos antecessores, conseguira definir em nós qualquer consciência da condição de intelectual, seus deveres para com a arte e a humanidade, suas relações com a sociedade e o Estado.

Não obstante a confissão, não compreende a perda da esperança que identifica na recorrente figura do fracassado. Em tom de desabafo, registra:

Um dom Quixote fracassa, como fracassam Otelo e Mme. Bovary. Mas estes, e com eles quase todos os heróis da arte, são seres dotados de ideais, de ambições enormes, de forças morais, intelectuais ou físicas. [...] Mas em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente para viver, que não consegue opor nenhum, nenhum traço de caráter,

nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade. (ANDRADE, s.d., p.184).

“Elegia de abril” é um dos mais importantes textos escritos sobre o movimento modernista, pois nele Mário de Andrade faz um balanço do movimento, de seu vigor e de suas debilidades. E, nessa avaliação, deixa clara a existência de divergências entre os dois momentos do Modernismo, pois o herói da primeira fase é completamente livre de recalques e plenamente crente no futuro e na força de sua irreverência. Prova dessas diferenças é o reconhecimento, por parte de Mário de Andrade, da participação política com focos bastante diferentes.

Essa distinção entre protagonistas deixa clara também a visão díspar de nacionalidade entre uma e outra geração do movimento. A geração de 22 não fazia uma avaliação negativa de seu tempo e acreditava na transformação da nação pela via da arte e do progresso. Na contramão dessa crença, a geração de 30 adiava a utopia, embora não desistisse dela (BUENO, 2006, p. 76-77). Para eles, tinha-se de mergulhar fundo nas misérias do país, para de lá emergir consciente do estado da nação e do que se poderia fazer com esse conhecimento. Isso, embora não autorize dizer-se que os romances da geração de 30 eram pessimistas, não impede que se identifique o choque de realidade de que não precisou a geração de 22 para levar a cabo seus ideais.

No pensamento de Luiz Lafetá (2000, p. 20-21), a geração de 22 e a geração de 30, na verdade, não se opõem. A primeira traz o projeto estético do movimento, e a segunda, o projeto ideológico. Em outras palavras, a geração de 22, até em razão do momento histórico diferente, valorizou mais a ruptura pela linguagem, dando ênfase à estética, enquanto a geração de 30, preocupada com os problemas sociais da nação, valorizou mais a temática, pela qual veiculou suas denúncias.

Assim, é possível concluir que, a despeito de sua artificialidade, a distinção estético/ideológico, desde que encarada de forma dialética, é importante como instrumento de análise. O exame de um movimento artístico deverá buscar a complementaridade desses dois aspectos, mas deverá também descobrir os pontos de atrito e tensão existentes entre eles. Sob esse prisma — e com a finalidade de nos situarmos numa base teórica face ao nosso objeto de estudo: aspectos da crítica literária no decênio de 30, em São Paulo e no Rio — procuramos examinar o Modernismo brasileiro em uma das linhas de sua evolução. Distinguimos o projeto estético do Modernismo (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) do seu projeto ideológico (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções) (LAFETÁ, 2000, p. 20-21).

Embora alguns críticos considerem impossível dissociar um aspecto do outro, sob pena de se estar falando de movimentos diferentes, talvez exatamente em razão dessa discussão é que se pode dizer que o movimento modernista estava presente em 30, quer a geração de 30 com ele concorde, quer lhe dê novos rumos, novo desenvolvimento. E uma leitura mais atenta de Lafetá permitirá que se conclua que a separação que faz, mais didática que real, visa a destacar a diferença de ênfase entre os movimentos, e afirmar uma cisão parcial entre as duas produções.

Essa distinção, que pretendemos usar no exame de um aspecto do Modernismo brasileiro, é útil porque operatória; não podemos, entretanto, correr o risco de torná-la mecânica e fácil: na verdade o *projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu próprio *projeto ideológico*. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade), investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo (LAFETÁ, 2000, p. 20).

E prossegue, concluindo:

As duas fases não sofrem solução de continuidade; apenas, como dissemos atrás, se o projeto estético, a “revolução na literatura”, é a predominante da fase heroica, a “literatura na revolução” (para utilizar o eficiente jogo de palavras de Cortázar), o projeto ideológico, é empurrado, por certas condições políticas especiais, para o primeiro plano dos anos trinta. E mais: essa troca de posições vai se dando progressivamente durante todo o período modernista: o equilíbrio inicial entre revolução literária e literatura revolucionária (ou reacionária, conservadora, tradicionalista: pensemos sempre na direita política) vai sendo lentamente desfeito e a década de 30, chegando a seu término, assiste a um quase esquecimento da lição estética essencial do Modernismo: a ruptura da linguagem (LAFETÁ, p. 30-31).

Parece claro que a geração de 30 assimilou as conquistas da geração de 22 e também que percorreu um caminho diferente em vários aspectos, em especial, no que diz respeito ao posicionamento político das obras. Tanto é assim, que a geração de 30 não apresentou diferenças apenas em relação à geração de 22, mas também se opôs à política getulista, como se verá em seguida no que tange à concepção de nação..

4. A geração de 30 e sua ideia de nação

Getúlio Vargas, ao longo de sua permanência no governo, acreditou na necessidade da unidade nacional e por ela lutou.

Até 1937, havia um forte sentimento regional, ao ponto de alegar-se que os símbolos estaduais eram mais reverenciados que os nacionais. Além disso, as

polícias militares tinham forte poder bélico e não se subordinavam ao Exército, numa franca demonstração de independência que passou a não ser desejada pelo governo getulista. Para inverter a situação, o governo central radicalizou: determinou a queima das bandeiras estaduais no “Panteão da Pátria”, enquadrando as polícias militares, proibiu escolas em língua estrangeira e deu ênfase ao culto aos símbolos nacionais, só restabelecendo os símbolos regionais após a Primeira Grande Guerra, quando considerou afastado o perigo do nazifascismo e do comunismo. Em discurso, Getúlio Vargas declara:

Temos um destino a realizar. Possuímos um vasto território, temos a mesma origem racial, falamos a mesma língua, temos a mesma história, a mesma religião, a mesma formação social, o mesmo sentimento de unidade e de pátria. Precisamos povoar, trabalhar, educar, construir, formar riqueza, desenvolver a cultura, fortalecer a consciência nacional. (disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/debaser/singlefile.php?id=7406>, pesquisado em: 28/03/2013).

Com essa fala, Getúlio defende o pensamento de que o Brasil não poderia ser visto em suas partes, mas em seu todo, pois as diferenças, se ressaltadas, poderiam comprometer o plano de unificação nacional. O nivelamento trazia em si uma artificialidade que não passou despercebida pela geração de 30, que já vinha da busca de conhecer um Brasil em que essas pretensas igualdades não garantiam a mesma condição política, social e econômica para todos.

Na contramão dessa ênfase, o romancista de 30 enxergou a necessidade de não se encobrirem as diferenças regionais, de não se ver o país apenas como um conjunto, mas descer às partes e conhecer suas peculiaridades, pois a visão do governo encobria um Brasil desconhecido e, quando notório, ignorado. Como destaca Antonio Candido (2008, p. 130), a tendência ao ensaio mostra um país que reflete sobre si e seu destino:

É característico dessa geração o fato de toda ela tender para o ensaio. Desde a crônica polêmica (arma tática por excelência, nas mãos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda), até o longo ensaio histórico e sociológico, que incorporou o movimento ao pensamento nacional, — é grande a tendência para a análise. Todos esquadriham, tentam sínteses, procuram explicações. Com o recuo do tempo, vemos agora que se tratava de definir a nossa cultura à luz de uma avaliação nova dos seus fatores.

A boa recepção que tiveram as obras que falavam de regiões específicas mostrando suas particularidades foi a demonstração de que a geração de 30 estava afinada com certas demandas da sociedade e a prova da distância que havia entre o

projeto político do governo central e a visão que se estava formando de nação, a qual se interessava pelos problemas regionais.

A crise econômica mundial veio mostrar que o capitalismo, que prometera igualdade de oportunidades a todos falhara e trouxera empobrecimento, desemprego e desesperança para grande parte da sociedade mundial. E é esse tema neo-realista que será objeto da abordagem de parte do romance de trinta, de maneira panfletária ou não, trazendo à evidência o processo de aniquilação da massa de trabalhadores.

Como bem percebido por Mário de Andrade, grande parte do romance de 30 trouxe ao conhecimento do público leitor um tipo de protagonista até então inédito na literatura brasileira: o fracassado. Como nada em literatura é desmotivado, o aparecimento desse anti-herói vai evidenciar as crenças do momento, a visão de mundo e como o escritor de 30 via a nação no presente e a projetava no futuro.

Para essa análise, que dará em seguida, no Capítulo II, foram escolhidas quatro obras de autores diversos, que tiveram alcance estético distinto, mas nas quais se percebe claramente a figura do “pobre-diabo”, o protagonista fracassado da geração de 30. *Banguê*, *Angústia*, *Navios iluminados* e *O amanuense Belmiro* são bons exemplos dessa literatura que, por seus protagonistas, deu a ver os passos trôpegos de uma nação que se buscava naquele momento.

CAPÍTULO 2

O HERÓI FRACASSADO EM CERTO ROMANCE DE 30

“Mande pagar a conta, madama. O patrão está às cascas.” E a senhora sofre com isso, porque tem uns restos de dignidade e quer que a respeitem. Nunca se acaba a dignidade da gente, d. Adélia.“

(Angústia).

Muito se discutiu — e ainda se discute hoje — sobre as diferenças entre a literatura produzida na década de 1920 e a literatura que se fez na década de 1930.

O projeto modernista inicial, como visto, apregoava, sobretudo, o trabalho com a linguagem, que desejavam os modernistas fosse mais próxima do leitor, despida de artificialismos, de caráter cotidiano e preñe de elementos folclóricos e populares. O propósito era redescobrir o Brasil pelas artes, o que, desde o Romantismo, não mais se havia feito.

Cansados do academicismo de linguagem formal, artificial e moldada por elementos estéticos europeus praticados pelo Parnasianismo e pelo Simbolismo e empolgados com o que viam acontecer nas artes em suas viagens à Europa, os escritores modernistas propuseram, em seus manifestos e em suas obras, ideias estéticas originais em relação a essas últimas correntes literárias (BOSI, 1995, p. 341).

Nessa empreitada, o movimento modernista, em sua primeira hora, teve em seus protagonistas os porta-vozes de seus valores e de sua estética, o mesmo tendo ocorrido com a geração de 30. No exame das características de um e outro tipo de herói romanesco vai se descortinar uma das principais diferenças entre os dois momentos do movimento.

1. O herói na visão dos precursores do Modernismo

O movimento modernista tinha uma visão otimista de país. Como aliava a liberdade formal a ideias nacionalistas, não causa espécie que, em seus primeiros anos, a ênfase não tenha recaído sobre as mazelas do Brasil, mas sobre a necessidade de se criar uma arte nacional. A tônica do movimento era a ruptura pela estética, embora, é claro, romper com a linguagem passadista implique mais do que o aspecto formal: significa romper com a visão de mundo representada por essa linguagem (LAFETÁ, 2000, 21-22). Essa ênfase à linguagem, no entanto, rendeu ao movimento a crítica de ter sido, nesses primeiros anos, festivo e superficial.

As ideias nacionalistas diziam respeito à valorização daquilo que era próprio do país, sua cultura popular, em especial suas heranças indígenas e africanas, suas lendas, seus costumes, suas crenças e tudo que, passados anos de colonização, resultaram no país miscigenado que se tornou o Brasil. O rosto do país, para os modernistas, já estava delineado e era essa a cultura que deveria ser apreciada e divulgada.

Em suas primeiras obras, o Modernismo é contundente em sua crítica social, deixando clara a rejeição à hipocrisia burguesa e ao comportamento afetado daqueles que, por hábitos e costumes, reproduziam uma realidade europeia, e não nacional, ou que perpetuavam valores que não mais se coadunavam aos novos tempos. Não se trata, portanto, de um movimento acrítico, mas de uma avaliação voltada, na maioria das vezes, à classe social da qual faziam parte as mentes modernistas.

Para citar a obra emblemática do Modernismo, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, publicada em 1928, tem como protagonista um herói não idealizado, mas também não engajado, no sentido que essa palavra tomaria na década posterior à Semana de 22, ou seja, o espoliado que denuncia, com sua história ou com suas ações, o estado de miserabilidade a que grande parte da sociedade estava submetida. E, mais que isso, a superestrutura por trás dessa realidade.

A alegria, o descompromisso, a leveza e a presença marcante de elementos folclóricos e populares não deixam dúvida do trabalho prioritariamente firmado na linguagem desenvolvido pelos modernistas dos primeiros anos. O resultado dessa ação é, como já esboçado, a valorização do que era nacional em contraste com o forte gosto pelo que era estrangeiro.

Para Alfredo Bosi, (1995, p. 400-401),

Macunaíma, meio epopeia meio novela picaresca, atuou uma ideia-força do seu autor: o emprego diferenciado da *fala brasileira* em nível culto; tarefa que deveria, para ele, consolidar as conquistas do Modernismo na esfera dos temas e do gosto artístico. Muito da teoria literária e musical escrita por Mário de Andrade na década de 30 centrou-se nesse problema, prioritário para o escritor e o compositor brasileiro, dividido entre um ensino gramatical lusíada e uma práxis linguística afetada por elementos indígenas e africanos e cada vez mais atingida pelo convívio com o imigrante europeu. Mário foi assertor de uma linguagem que transpusesse para o registro da arte a prosódia, o ritmo, o léxico e a sintaxe coloquial [...].

Também para Lafetá (2000, p. 21), um dos principais críticos literários que estudou o movimento modernista, a experimentação estética é o que melhor caracteriza o movimento em sua fase heroica:

A experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento: propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mímese (no sentido em que o Naturalismo marcou de forma exacerbada esse termo) ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária.

Nas palavras de Alfredo Bosi (1995, p. 391), mencionando os autores de obras como *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*, relativamente à linguagem, eles "nos dão de chofre a impressão de algo novo em relação a toda a literatura anterior a 22, eles ferem a intimidade da expressão artística, a corrente dos significantes".

Oportuno lembrar, neste momento da análise, a abordagem de Antonio Candido em seu texto "Literatura e subdesenvolvimento", presente no livro *A educação pela noite*, em que analisa os três momentos por que passou o Brasil no exercício de enxergar-se a si mesmo. Nessa análise, cabe destacar a primeira fase a que se refere, a qual se coaduna com o pensamento do período heroico do Modernismo. Para Candido (2006, p. 169), desde o descobrimento até os anos de 1930, com diferentes ênfases, mas com semelhanças na visão de Brasil, o país era visto como um lugar novo, cheio de possibilidades e de grandezas não realizadas:

Com efeito, a ideia de país novo produz na literatura algumas atitudes fundamentais, derivadas da surpresa, do interesse pelo exótico, de certo respeito pelo grandioso e da esperança quanto às possibilidades.

Não obstante a referência de Antonio Candido ser a todo o período da história anterior à década de 1930, com ênfase na idealização existente no Romantismo, vale dizer que, nos primeiros anos do movimento modernista, esse otimismo que via o Brasil como país que ainda não pudera se fazer é real, o que se comprova pela leitura das principais obras, que, muito mais do que denunciar algo, ocuparam-se em descobrir o que de nacional poderia ser objeto da literatura.

Ao mencionar que, a partir de 1930, essa realidade começa a mudar, Antonio Candido diz que a literatura regionalista

[...] abandona, então, a amenidade e a curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos.

As diferenças de trato das questões sociais é tal que não há consenso em torno da afirmação de que a geração de 1930 produziu uma literatura que foi continuidade da produzida a partir de 1922. O espírito "anti-*Macunaíma*" a que se refere Luís Bueno (2006, p. 61) seria uma amostra da reação de 30 a diversos aspectos da literatura dos primeiros modernistas, como, por exemplo, o não

engajamento atribuído à geração de 22. Esses debates deixam claro, no mínimo, que os próprios escritores não consideravam pacífica a ideia de continuidade, o que permite advogar a existência de temas diferentes abordados por esses dois momentos da literatura brasileira.

Para Alfredo Bosi (1995, p. 389), são anacrônicas as atitudes de "esperar uma alta coerência ideológica em um movimento estritamente artístico (postura que acaba rejeitando-o em bloco, absurdamente) [...]" e também de trazer para depois desse período a "gratuidade irresponsável, que tem o seu papel no momento livre da criação artística".

É indiscutível que a geração de 22 teve a crítica como elemento indissociável de sua prática, mas uma crítica de menor alcance e acompanhada de otimismo, da crença em um Brasil que começava a se modernizar e que, por meio do progresso, poderia se livrar do complexo de país colonizado e fazer-se por si. A arte seria um dos instrumentos dessa ruptura e da formação da consciência de país a partir de suas origens, de seus elementos genuinamente folclóricos e populares. Isso se demonstrou, em especial, pela busca de uma linguagem que, em si mesma, já era contestadora.

Para citar outra obra modernista, *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, do ano de 1924, apresenta um trabalho igualmente inovador com a língua e com a estrutura do romance. A linguagem avulta na narrativa, com a criação de neologismos, e a estruturação do romance em minicapítulos destoa de tudo o que até então havia sido produzido. A crítica à sociedade está presente, mas também se limita à realidade burguesa e às vivências desse segmento da sociedade.

Serafim Ponte Grande, outra obra de grande destaque no período, também de Oswald de Andrade, de 1933, traz o mesmo trabalho com a linguagem, em capítulos muito curtos, com linguagem telegráfica e plena de ácida crítica à burguesia da qual o autor era integrante.

Como visto, não se trata de obras em que não há espírito crítico. Há, mas o trabalho com a linguagem é a ferramenta mais poderosa para a negação de um momento artístico e a inauguração de outro. Desta distinção de ênfase surge, também, a diferença existente entre os protagonistas, pois os escritores que deram origem ao movimento modernista no país não divisavam a nação em toda a sua complexidade social. Essa tarefa ficou por conta da geração de 30.

2. O herói construído pela geração de 30

Segundo Lafetá (2000, p. 19-21), todo movimento literário possui um projeto estético e um projeto ideológico. A geração de 22 parece ter dado a si o encargo prioritário de romper com a literatura parnasiana e simbolista por meio da originalidade estética; a geração de 30, já incorporadas essas inovações de 22, incumbiu-se do engajamento político.

Talvez não se possa dizer que a opção dos pais do Modernismo pela estética como principal ferramenta de contestação tenha sido consciente, pois nenhum movimento abriria mão — até por impossibilidade — de expressar sua visão de mundo. O que acontece em 30 é que a denúncia se alarga e alcança os diferentes seguimentos sociais, a desigualdade existente entre eles, os desníveis regionais e a política centrada nos interesses oligárquicos.

Embora já citado, cabe aqui reforçar pela repetição o que diz Lafetá (2000, p. 27-28) referindo-se à crítica dos primeiros modernistas e ao comportamento assumido pela geração de 30:

[...] não há no movimento uma aspiração que transborde os quadros da burguesia. A ideologia de esquerda não encontra eco nas obras da fase heroica; se há denúncia das más condições de vida do povo, não existe todavia consciência da possibilidade ou da necessidade de uma revolução proletária. Essa é a grande diferença com relação à segunda fase do Modernismo.

A geração de 22, portanto, tem um projeto ideológico, há crítica em seus escritos, mas, como afirma Lafetá, essa crítica se restringe ao universo burguês, o que não basta à geração de 30. Testemunha de mudanças econômicas, sociais e políticas no país e no mundo e consciente do alijamento de grande parcela da população do processo de urbanização e industrialização nos grandes centros, estende os limites dessa crítica e deseja mudanças estruturais no Brasil.

Se o momento histórico da geração de 22 é de mudanças e de modernização, o da geração de 30 é marcado pelo recrudescimento ideológico, com o surgimento do fascismo, do nazismo, do comunismo, do socialismo e do liberalismo. No Brasil, o PCB, criado em 22, tem suas ações fortalecidas, os movimentos sociais no campo e nas cidades se consolidam e Getúlio Vargas surge no cenário político com sua plataforma populista trabalhista (LAFETÁ, 2000, p. 28).

Voltando a Antonio Candido em "Literatura e subdesenvolvimento", a geração de 30 depara com a realidade do subdesenvolvimento do país e não acredita em

uma solução pacífica ou via desenvolvimento econômico. O otimismo da geração de 22 e o ufanismo do grupo Verde-Amarelo e Anta não mais satisfazem a geração, que enxerga, por meio de obras como *Vidas Secas* e *Jubiabá*, entre tantas outras, a dura desigualdade existente no país. Nas palavras de Candido (2006, p. 171):

Ora, dada esta ligação causal "terra bela – pátria grande", não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro, e o único resto de milenarismo da fase anterior talvez seja a confiança com que se admite que a remoção do imperialismo traria, por si só, a explosão do progresso.

A visão otimista é trocada pelo pessimismo e pela descrença em mudanças imediatas e fáceis. Surge daí a convicção da luta, da necessidade de usar a arte para alcançar as mudanças estruturais reivindicadas. O imperialismo, nessa fase, é visto como o grande óbice para a libertação do país do jugo capitalista, que vem produzindo a marginalização de grandes massas de trabalhadores relativamente aos processos decisórios da nação. Mais uma vez, a mudança foi preconizada também por meio da literatura e do impacto social que suas obras causaram.

Como bem enfatiza Bergamo (2008, p. 46)

Com efeito, a ideologia constitui um dos aspectos mais relevantes da dimensão social da criação literária, fazendo da obra artística um veículo de consciência social, não desligada do contexto em que se integra, mantendo complexas e intensas ligações com a política, os sistemas governamentais e os valores morais.

E prossegue:

Para além da vanguarda artística que reivindicava uma homologia estrutural entre a ruptura estética e a revolução política, a literatura engajada propõe a participação plena e direta da arte literária e do cidadão-escriptor no processo revolucionário. O autor engajado assume um compromisso com a sociedade e deixa de lado o absenteísmo para usar sua obra a serviço de uma causa política. A realização estética não é suficiente o bastante, por isso o artista deve postular uma intenção ética que subentenda e explique a sua produção artística (BERGAMO, 2008, p. 47).

É natural, diante do quadro de sua época, que o herói da década de 1930 difira do protagonista da década de 1920. O herói do decênio seguinte à Semana de Arte Moderna resiste ao sistema, como bem caracterizam as obras de Jorge Amado, ou é vítima impertinente dele, como se percebe nas obras de Graciliano Ramos, e, no caso deste trabalho, na produção de Dyonelio Machado. E é a radiografia desse

herói que não tem forças suficientes para fazer frente ao sistema que se estudará a seguir.

3. O herói fracassado e pobre-diabo em certo romance de 30

O herói modernista da primeira fase foi dando lugar a um tipo de herói bastante diverso. As páginas de certo romance da década de 30 foram sendo tomadas por protagonistas que não encarnavam a figura forte, renhida e admirável dos romances clássicos. Os personagens centrais passaram a ser homens de vontade fraca, de caráter duvidoso e pouco preparados para o enfrentamento das vicissitudes da vida.

Não se trata de anti-heróis apenas, pois esses já se faziam presentes nos primeiros romances modernistas. A quebra do maniqueísmo (bom/mal) e o anticonvencionalismo não eram novidade para a geração de 22, que já herdara do realismo um tipo de herói bastante diferente do romântico. Inusitada foi a criação de personagens sem nenhum tipo de heroísmo, muitas vezes patéticos, à margem dos acontecimentos e sem quase nenhuma disposição de ser agentes de seu destino. Como disse José Paulo Paes (1990, p. 56):

A tensão entre o herói e o mundo, tensão que supunha certo equilíbrio de forças, desaparece. Forçado, como o herói desiludido, à aceitação das "formas de vida" que lhe são impostas pela sociedade, o pobre diabo já não tem mais a força daquele para recuar sobre si e conservar intacta na alma, ainda que frustrada, a interioridade dos seus ideais.

Esse herói fracassado começa a aparecer repetidamente em romances na década de 30, em total dissonância com os protagonistas da fase heroica do Modernismo, o que incomodou Mário de Andrade (s.d., p. 184-185).

Talvez esteja no Carlos do *Ciclo da Cana de Açúcar* a primeira amostra bem típica deste fracassado nacional. Nos lembremos ainda do triste personagem de *Angústia*... Já numa crônica a respeito, pude enumerar mais um herói de Cordeiro de Andrade, nada menos que seis outros num romance de Cecílio Carneiro; e além destes fracassados cultos, outro caipira, do escritor Leão Machado, e um nordestino do povo, figura central do *Mundo Perdido* de Fran Martins. Poucos tempos depois topava outra vez com o homem nos *Fragmentos de um Caderno de Memórias*, do contista mineiro Francisco Inácio Peixoto. Logo após vinha o Eduardo, de Menotti del Picchia, e alguns dos personagens de *Saga*. Em seguida era o fazendeiro, de Luís Martins. E com os últimos meses, posso acrescentar mais três retratos ilustres a esta galeria pestilenta: um impressionantemente exato, descrito por Osvaldo Alves na maior estreia de 1940, *Um Homem fora do Mundo*; e os dois principais "inocentes" de Gilberto Amado, e essa estranha criação, figura realmente apaixonante em seu mistério, Faial, o moço que dotado de todas as forças a tudo renuncia da vida existente e foge, para criar o seu imaginário mundo num sertão fora do mundo.

Mudança tão radical poucos anos após a Semana de 22 produziu em Mário de Andrade preocupação sobre a possibilidade de os homens brasileiros estarem desistindo de si mesmos: “Toda esta literatura dissolvente será por acaso um sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo?” (s.d., p. 185).

E prossegue em sua perplexidade:

E se o Carlos, de Lins do Rêgo, é o mais emocionantemente fraco, se o Cristiano, de Osvaldo Alves, o mais irrespiravelmente irresoluto: eu creio que o Faial, como Gilberto Amado o propôs nas análises que fez da sua criatura, é o que mais convida a pensar, forte, belo, dominador, com todas as probabilidades de vitória, mas que se anula numa conformista desistência e vai-se embora. Vai-se embora pra Pasárgada?... (ANDRADE, s.d., P. 185).

O autor de *Macunaíma* percebe a mudança dos tempos, mas não considera proporcional o efeito produzido na literatura.

Porque os poetas, por isso mesmo que mais escravos da sensibilidade e libertos do raciocínio, ainda são mais adivinhões que os prosistas. Já em 1930, a respeito do *Vou-me embora para Pasárgada* de Manuel Bandeira, pretendi mostrar que esse mesmo tema da desistência estava frequentando numerosamente a poesia moderna do Brasil. Se o complexo de inferioridade sempre foi uma das grandes falhas da inteligência nacional, não sei se as angústias dos tempos de agora e suas ferozes mudanças vieram segredar aos ouvidos passivos dessa maneira de inferioridade o convite à desistência e a noção do fracasso total (ANDRADE, s.d., p. 185).

Como visto, a figura do fracassado se impõe no romance da década de 30 e esse advento requer estudo, porque destoa do herói da primeira fase do Modernismo e, nesse descompasso, revela novas facetas adquiridas pelo movimento. Não sendo possível discorrer sobre todas, foram escolhidas quatro obras, para, por meio de sua análise, compreender melhor essa nova figura da ficção brasileira tão em evidência à época.

Os romances serão apresentados por ordem de ano de publicação: *Banguê* de José Lins do Rego (1934); *Angústia* de Graciliano Ramos (1936); *Navios iluminados* de Ranulpho Prata (1937) e *O amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos (1937).

Banguê foi escolhido por ter sido, como menciona Mário de Andrade, a primeira obra a chamar a atenção pela figura do fracassado. Pertencente ao Ciclo da cana de açúcar, narra o retorno de Carlos ao engenho Santa Rosa e o que se descortina diante do leitor é o total desencontro entre o homem e a terra; entre uma geração e a que o antecedeu.

Angústia teve sua seleção motivada por sua grandeza como obra e pela figura tão claramente deslocada de Luís da Silva. Enquanto *Banguê* deixa clara a ligação entre o homem e a terra, *Angústia* já não traz tão marcadamente esse traço, o que permite identificar um aspecto novo, a inadequação do homem ao meio, independentemente onde esteja.

A escolha de *Navios iluminados* deu-se ao fato de ter sido uma obra de menor alcance, mas que traz uma história comovente, marcada pela derrota do início ao fim, em um ambiente dos mais politizados da época, os portos da cidade de Santos/SP. A evidência que aqui se deseja marcar é o alcance da figura do fracassado, que, independentemente do destaque do escritor, fez-se representar em certo um tipo de romance do decênio de 30.

Por último, será analisado o romance de Cyro dos Anjos, *O amanuense Belmiro*, cuja seleção encontra justificativa no fato de ser o protagonista um intelectual, um homem culto, perfil bem mais marcado pelas letras que o de Carlos, de *Banguê*, e também pela escolha que faz de uma via diferente para atenuar seus dilemas.

A intenção é que a diversidade deixe patente o fato de que, independentemente do autor, do enredo e do desfecho da história, a figura do fracassado povoou a imaginação de diversos escritores da década, o que resultou em produções que obrigaram os críticos da época, e os de hoje, a tentar compreender as implicações desse fenômeno no sistema literário brasileiro.

4. Quatro romances e um protagonista

4.1 *Banguê* – o resgate improvável

Um dos livros do ciclo da cana de açúcar, *Banguê*, de José Lins do Rego, retrata a volta de Carlos de Melo ao engenho Santa Rosa, após dez anos de ausência. O avô, José Paulino, já velho e sem condições de cuidar dos negócios, espera que o neto assumira o comando da propriedade, mas logo percebe sua falta de aptidão para a vida agrária e seu gosto pela rede e pela leitura.

Quando passava pela porta do meu quarto, eu sentia que com ele se ia todo o velho Zé Paulino. Tio Juca falhara, e os netos não davam para nada. E a morte rondava-lhe a cama de couro [...].

O mais doloroso para mim era sentir que ele não me queria bem. Recebia os jornais do correio e mandava para o meu quarto. E na mesa nem me dava uma palavra, não me

olhava, não me perguntava nada. Seria velhice, ou seria desencanto pelos meus anos inúteis de estudo, sempre a pedir-lhe dinheiro, sempre distante dos meus? Interessante: para os meus efeitos literários eu me enchia de orgulho com os meus parentes rurais, entretanto, não sei por que, cada vez mais me sentia afastado deles. Teria compreendido o velho Zé Paulino essa canalhice do seu neto? (*Banguê*, p. 24).

Como bem acentua sobre esse aspecto Eugênio Gomes em seu artigo “José Lins do Rego e a cultura brasileira” (COUTINHO, 1991, p. 264),

O plano mais culminante de interesse humano, em *Banguê*, assenta, com efeito, na diversidade desses caracteres: o avô, um antigo senhor de engenho que, embora trôpego de ancianidade e quase cego, ainda mantém o domínio absoluto do seu feudo, e o neto, que em chegando a vez de o substituir rola, de fracasso em fracasso, com a sua bagagem de conhecimentos frívolos, por lhe minguaem as virtudes essenciais de seus antepassados e, principalmente, aquele instinto tenaz da propriedade em que se estribavam senhores de engenho.

Carlos de Melo esforça-se por fazer o Santa Rosa voltar aos seus velhos tempos de glória, e ele à condição de autêntico herdeiro de José Paulino, o que não sendo alcançado, sepulta de vez seus sonhos de resgate de um tempo que, percebe, fez-se perdido. Bernardo Gersen (COUTINHO, 1991, p. 162) identifica a sombra do avô em cada ação de Carlos.

O passado distante persegue-o na pessoa de José Paulino, encarnação de todas as virtudes que não possui, remorso vivo que lhe tolhe os movimentos e restringe o sentimento da liberdade. Para defender-se, julga-o constantemente, compara-o ao velho Maia de Eça, opõe-lhe valores refinados e padrões de conduta mais “civilizados”. Mesmo nos momentos em que, arrependido, procura suprimir da consciência os maus pensamentos e entregar-se a uma admiração irrestrita, o ressentimento se insinua subreptício, experiências mais recentes desfiguram o panegírico. “Este (o velho José Paulino) seria grande em qualquer parte. Teria sido um funcionário público sem um dia de férias, exemplar no trabalho...”.

As lembranças da infância e da adolescência ali passadas deixam-no melancólico e certo de que aquele tempo não voltará jamais: “E não há nada mais triste do que um retorno a esses paraísos desfeitos” (*Banguê*, p. 17). Não se sente mais parte integrante daquele cenário. A vida longe da fazenda, as amizades, os estudos, as aventuras amorosas, embora não lhe tenham enchido o coração com entusiasmo duradouro, deram-lhe a certeza de não mais pertencer àquelas terras.

Bernardo Gersen (COUTINHO, 1991, p. 161) analisa esse choque sofrido pelo protagonista de *Banguê*, afirmando que

Os cinco anos da vida estudantil no Recife, fácil, sem responsabilidades, dividida entre a Faculdade, as pensões alegres e as redações dos jornais, desvendam-lhe os confortos da civilização, abrem horizontes mais amplos aos seus pendores de imaginativo. Quando

volta com o diploma de bacharel ao Santa Rosa, a aura de encantamento que envolvia o mundo antigo se desvaneceu.

O envolvimento com uma mulher casada, que recebera abrigo na fazenda para tratar da saúde, vem lhe devolver o viço e a alegria:

Quando abri os olhos estava apaixonado por Maria Alice (*Banguê*, p. 73).

E num instante aquela mulher me inundou de alegria. A maior alegria que me havia dado a vida até ali. Ri-me para ela e ela riu-se também (*Banguê*, p. 81-82).

O romance, porém, não dura muito. Tendo partido com o marido após a temporada que lhe trouxe o restabelecimento, Maria Alice deixa Carlos sozinho e novamente sem ânimo. Volta-lhe a falta de apreço por si, as cobranças próprias e as imaginadas, pois via em cada olhar o juízo negativo que supunha fazerem dele.

E aquela mulher? Quem seria ela de verdade? Foi nisto que voltei pensando. Uma simuladora ou um temperamento alimentado de romance, feito de pedaços de páginas? Gostaria mesmo de mim? Se tivesse me querido aquele bem, não teria mudado da maneira que mudou (REGO, 2011, p. 108).

la para a mesa com vergonha de olhar para os outros. Um olhar que me botassem, atribuía logo a um intuito absurdo (REGO, 2011, p. 116).

Eugênio Gomes, em seu artigo “*Banguê*” (COUTINHO, 1991, p. 264), defende que o forte pendor sexual de Carlos de Melo é uma espécie de compensação, pois, faltando-lhe outros pontos de contato com seus ancestrais, vê nesse comportamento uma forma de ligar-se à tradição de homens viris, embora dessa identificação resulte seu maior abatimento.

Essa influência negativa, desenvolvida pela ociosidade, acendeu-lhe, furiosamente, o ancestralismo sexual. A sua infirmezinha moral encontrou, a princípio, uma compensação nesse derivativo. Mas, cedo, essa compensação se lhe transforma em angústia, a angústia inenarrável de desintegração da personalidade vital, para a qual não encontrará solução definitiva. A única mulher que lhe restabelece a unidade pertence a outro. E falta a essa mulher, também desintegrada, a coragem resolvida de Lady Chatterley. Maria Alice volta para o marido, a quem não ama. E Carlos de Melo, mais aniquilado do que nunca pelo sentimento de divisão, não mais encontrará um “calor humano” que lhe restitua, com o impulso vital, o entusiasmo e o ânimo da ação. É nessa fatalidade sexual que reside, evidentemente, a causa real de seus fracassos sucessivos. O sexo emperra-lhe os movimentos. Os óleos da luxúria amolecem-lhe os nervos. A natureza, que o envolve é toda uma conspiração surda de aromas sensuais. A murta e os jasmíneos em flor o procuram e atraem como uma sedução feminina. As orquídeas figuram-lhe bocas lúbricas de mulheres perdidas. A atmosfera que vive inunda-se completamente de filtros lascivos que lhe embriagam os sentidos, tolhendo-lhe a vontade, até incutir-lhe, como um complemento lógico dessa moleza sensual, o medo trazido numa crescente mania de perseguição.

Depois de uma temporada na casa dos tios, para curar-se da tristeza que o abateu, o desejo de revidar a rejeição sofrida faz Carlos desejar o progresso do engenho, seu enriquecimento e a ostentação do sucesso perante a mulher que o abandonara. A notícia de que o avô estava muito doente precipita sua volta e, no caminho, recebe o aviso de seu falecimento. Na partilha dos bens, fica-lhe de herança o Santa Rosa.

A morte de José Paulino e a incumbência herdada por Carlos de Melo são a grande prova que se fará de sua virilidade ancestral, que, todavia, encerra-se em desfavor do protagonista, que não consegue se impor e tocar os negócios do avô. Como acentuado por Olívio Montenegro (1991, p. 182-183) em seu artigo “Em torno de *Banguê*”, escrito para a revista *Ariel*, importante periódico de 30, Carlos, além de desiludir-se com a vida no engenho, perde a esperança em si mesmo.

A vida é exigente e não brinca. Vem um dia e morre José Paulino, o seu avô, que a longa velhice já havia reduzido a uma agitada sombra de espectro no engenho. Mas esta sombra de espectro que tremia em toda parte do Santa Rosa, ainda fazia tremer. E quando ela desaparece começa a odisseia de Carlinhos, senhor de engenho. São as páginas de maior drama do livro, e onde o caráter de Carlinhos, sem nenhuma virilidade, mas bom — de uma bondade que não se confunde nem com a tolerância dos tímidos nem com a hipocrisia dos fracos — reponta com uma força pungente de detalhes, que o tornam inesquecível na memória do leitor. Há muito que Carlinhos havia perdido a ilusão da vida de engenho, mas a ilusão de si mesmo é que ele veio a perder depois, à frente do Santa Rosa. Via as ricas terras que haviam sido do seu avô se lhe dissolverem nas mãos, estéreis e nulas. E esta luta com a terra feroz e pródiga sob a administração do seu avô, e infecunda e rebelde às suas mãos, assume, por vezes, o ar soberbo e trágico de uma luta com o Destino.

A partir de então, todos os seus esforços e toda a sua energia concentram-se nos negócios. As circunstâncias naturais não o ajudam algumas vezes, a precariedade dos recursos e a evasão da mão de obra em busca de melhores salários em outras propriedades fazem com que o protagonista conte mais fracassos que sucessos em sua administração. Seu entusiasmado, passageiro, tinha como raízes sua falta de sintonia com a vida rural, que já se manifestara pelo desejo de estudar fora e que se comprovou com a ineficácia da volta após tantos anos.

Há três anos que o Santa Rosa safrejava com o seu novo dono. E estava quase de fogo morto. O que fizera para isto? Não sabia explicar o meu fracasso. Botava para cima do feitor, o feitor Nicolau. Culpava o preço do açúcar, o alambique e os tubos velhos. Um engenho daquele com safra de quinhentos pães! [...] Não joguei um tostão, não me meti com raparigas e no fim de três anos não sabia de um vintém e tinha criado novas obrigações (REGO, 2011, p. 145-146).

Por que é que todo mundo andava bem até o negro do Calabouço, e só eu caminhava dia e noite para trás? (REGO, 2011, p. 147).

Não obstante os esforços, há algo que paralisa Carlos de Melo, que deseja agir, mas se vê sempre envolvido por sua fraqueza e pela força do outro, que o intimidam e lhe impedem o sucesso. Nas palavras de Gersen (COUTINHO, 1991, p. 162):

À personalidade macerada e descontente, só resta então o recurso da imaginação compensadora, que tende a desdobrar-se de maneira mórbida e a fornecer satisfações ilusórias. Volta e meia as frases de *Banguê* começam por: “Eu imaginava”, “Eu tinha ímpetos de...” fazer isto ou aquilo, “esta suposição me doe”. Circunstâncias cotidianas, paisagem, pessoas, tudo se torna motivo de elaboração imaginativa, pasto para os complexos afetivos que o orientam. E assim, Carlos de Melo acaba por desprender-se cada vez mais da realidade circundante e dos seus semelhantes, por perder-se em si mesmo, por tirar narcisisticamente de dentro de si todo alimento vital.

Sua imaginação alcança níveis de alucinação, pois, vendo José Marreira crescer diante de si, progredindo mais que o seu senhor, e não conseguindo lhe fazer frente, cisma que o trabalhador lhe prepara alguma armadilha. O medo a tal ponto cresce, que Carlos só consegue dormir na presença de capangas para protegê-lo. E esse medo acaba, realmente, a ser-lhe armadilha, pois não enfrenta José Marreira nem o dono da Usina e, em uma jogada de mestre de seus adversários, vê-se sem saída.

Agora compreendia tudo com nitidez. Marreira agira de acordo com terceiros. Fingiram compra. Aquela cara satisfeita do usineiro, todas as facilidades, tudo fazia parte de um plano. Só um cretino como eu não compreendera os passos dos meus inimigos. Pensavam que me entregasse logo. Viram-me resistindo, com gosto pelo trabalho, reagindo contra a minha inércia e Nicolau feito uma fera no serviço. E deram um golpe de mestre, com aquele fogo. O partido em cinzas e o senhor de engenho sem um vintém para se livrar de um credor, de garras ameaçando (REGO, 2011, p. 207).

Não consegue descobrir a razão de não auferir lucros com a plantação da cana e do algodão. Dá o seu melhor, mas mostra-se incapaz de reverter a situação do engenho. Após várias safras, muito trabalho e algumas intrigas, vê-se em dificuldades insolúveis, o que o leva a vender a propriedade, juntar seus contos de réis e voltar para a cidade. O fracasso absoluto amarga-lhe a alma, pois vê encerrar-se uma era.

Fracassara completamente. Deixava o Santa Rosa para os outros. João Rouco, João de Joana, Manuel Severino, todos ficavam para o eito da usina. A esteira da usina, os trens, os arados, as fornalhas precisavam de gente. Gente que não dormisse, que não fizesse roçado, que não plantasse algodão [...]. O neto comprara uma passagem de trezentos contos para o mundo (REGO, 2011, p. 238).

A obra de José Lins do Rego cria um personagem que luta contra algo que não pode ser detido: o progresso. A substituição dos engenhos pelas usinas de cana de açúcar, que trazem a mecanização da produção de açúcar, é um acontecimento irreversível e, por mais que Carlos trabalhe não consegue fazer frente à nova realidade com os recursos de que dispõe. A não aceitação de que os tempos mudaram e que, por isso também, as relações trabalhistas não podem mais se firmar apenas na lealdade aos senhores determinam seu fracasso.

Como bem analisa Fernando C. Gil (1999, p. 25):

Desta forma, pode-se dizer que a consciência privada de Carlos toma feição ao compor — e compor-se a si própria — (n)uma historicidade específica que se centra num doloroso sentimento de traição de si mesma ao se perceber impotente em face do trem da História que já não faz com que todos os caminhos levem ao paraíso de Santa Rosa, ainda que ele siga sempre em frente, o que não se deve esquecer.

Na fazenda, as negras ainda trabalham pela comida e pela moradia. O sistema dos antigos senhores, se ali ainda perdurava, em razão da presença forte de José Paulino, não se sustenta mais nas mãos de outro sem a sua personalidade e sem os laços estabelecidos ao longo dos anos. As mudanças não podem ser barradas e é isso que Carlos não compreende. Não sabendo mudar com o surgimento de novas estruturas sociais, perde o Santa Rosa e vê-se obrigado a voltar para a cidade grande.

Esse contraste entre a sociedade açucareira do Nordeste, que começa a desfazer-se, e uma nova ordem que se estabelece, evidencia o que a geração de 30 presenciou. Alguns vão para a cidade em busca de melhores condições de vida; outros para lá voltam por já não subsistirem à nova realidade rural. Carlos pertence a esse segundo grupo. Na tentativa de manter os valores sob os quais foi criado, descobre que aquele mundo não subsiste e, não sabendo identificar o que mudou, não consegue fazer voltar os tempos de glória de seu avô. Estão nas memórias do menino de engenho, agora adulto, os alicerces de seu mundo e das personalidades que admira, mas ele mesmo já não está ali, já não faz parte desse mundo, pois o distanciamento de anos e o caráter diverso que possui não permitem o reencontro harmônico.

Nesse sentido, trata-se, aqui, também, de um pobre-diabo. A mesma falta de fibra, de coragem, de aptidão para fazer aquilo a que se propõe, que caracteriza os

protagonistas de *Angústia* e *O amanuense Belmiro*, estão presentes em Carlos de Melo. Histórias diferentes, contextos diversos, mas a mesma impossibilidade de ser e de realizar-se.

Clóvis Gusmão (COUTINHO, 1991, p. 52), em seu artigo “A terra é quem manda em meus romances”, sintetiza com precisão o desfecho do romance, ao dizer que

Em *Banguê*, o ciclo atingiu o “clímax”. O velho José Paulino era carregado entre o pranto do povo do “Santa Rosa” para o pequeno cemitério de aldeia; o preto Nicolau morria, como um cão fiel, defendendo o seu dono; o piano do seu Lula, o piano mais triste do mundo, continuava a tocar, e o cabriolé do seu Lula, quebrando de vez, já não chocalhava o pequeno sino rachado pela terra batida dos caminhos ressecados. O velho engenho Santa Rosa, que tivera glória e poder, acabava vendido, devorado pela Usina. Tudo tão real, tão amargo, tão vivo que a gente não sabia bem até onde entrava a realidade e onde acabava o romance.

Banguê é o retrato da aniquilação de Carlos de Melo. Presente em *Menino de engenho* e em *Doidinho*, o protagonista tem em Banguê seu fim melancólico, a constatação, como visto, do fim de uma era e a indefinição de seu futuro, sabendo ele o que não é, mas ficando em aberto o que será.

4.2 *Angústia* – complexo, medo, raiva: Ação!

Angústia, de Graciliano Ramos, publicado em 1936, também retrata a vinda de um homem do interior para a cidade. A narrativa, feita em primeira pessoa, transcorre na capital do estado de Alagoas, Maceió, onde o protagonista busca emprego e melhores condições de vida.

O romance descreve a trajetória miúda do personagem central, ao mesmo tempo em que desnuda seu mundo psicológico, suas angústias, seus desejos, seus medos, seus planos, com a complexidade e detalhes típicos de um escritor da grandeza de Graciliano Ramos.

É o que identifica Fernando Cerisara Gil (1999, p. 84),

Fatos e cenas chamam a atenção pelo seu caráter miúdo e desimportante, os quais preenchem todos os sentidos de Luís da Silva, trazendo-nos às vezes a impressão de serem mais sensações do personagem produzindo certas imagens e visões do que propriamente acontecimentos desenrolando-se ao seu redor. A natureza medíocre dos incidentes, essa “somatória de insignificâncias”, estende-se sobre o personagem, marcando e configurando, com sua estrutura saturada, o clima de confinamento e de imobilidade do personagem-narrador.

A narrativa se dá após todos os acontecimentos, quando, depois de trinta dias de reclusão, mergulhado em delírios, o personagem emerge de um estado de paralisia e volta à realidade.

Luís da Silva vem do campo, já marcado pela dor, em busca de melhores condições de existência, mas não consegue progredir, não só porque não lhe surgem grandes oportunidades, mas também porque se acomoda à vida que tem, que lhe garante o sustento e o mesmo nível de vida das pessoas que o rodeiam no bairro em que reside.

Vai levando sua vida entre o trabalho e a casa, quando, durante suas leituras no quintal, percebe a presença de novos vizinhos. Marina, a filha do casal, logo lhe chama a atenção, em razão de sua beleza e do jogo de sedução que inicia com ele, ao observar que está sendo admirada.

O sentimento que Luís da Silva nutre pela moça não o leva a desejar compromisso a princípio, pois está satisfeito com as intimidades que tem com ela, mas a insistência de Marina o faz capitular. Estando tudo encaminhado para o casamento e tendo o protagonista empenhado todas as suas economias no enxoval de Marina, o relacionamento é rompido, pois a moça se deixa envolver pelos galanteios de Julião Tavares e por sua riqueza.

Terminado o romance, também não é o amor que o faz continuar espreitando Marina e perseguindo-a, mas a indignação por ter sido rejeitado por ela e passado para trás por um sujeito que encarnava as posses e a proeminência social que ele nunca havia alcançado. Luís da Silva despreza Julião por saber que está se aproveitando de Marina, mas também porque é representante daqueles a quem serve.

Tempos depois de iniciado o namoro com Julião Tavares, Marina começa a dar indícios de que havia se entregado a ele. O resultado, já esperado pelo protagonista, é a gravidez e o abandono da moça por seu oponente.

Luís da Silva passa a seguir Marina e descobre que ela abortara, na tentativa de amenizar a tragédia que lhe sobreveio. O protagonista despreza-a ainda mais e passa a desenvolver ódio a Julião Tavares, ao ponto de tramar sua morte. Como resultado desse ato extremo, Luís mergulha em profunda perturbação, recusa-se a alimentar-se, a sair de casa e a obra se fecha narrando a volta embrionária ao passado remoto, numa lembrança férvida de fatos vividos, até que o protagonista consegue voltar a si e dar início à narrativa de tudo que lhe sucedera.

O protagonista de *Angústia* é uma personagem marcada pelo desamor. Luís da Silva já chegou à cidade cheio de lembranças e de fantasmas. Na infância, convivera com um avô forte e um pai fraco. A decadência econômica da família e a morte do avô deixaram-no sem referenciais, uma vez que já havia perdido a mãe. O pai, sempre na rede, com um livro na mão (ele herdou do pai o gosto pela literatura), não foi capaz de mudar a sorte da família e, com sua morte e o pagamento das dívidas que deixou, Luís, ainda na adolescência, teve de virar-se sozinho, para garantir o próprio sustento.

A chegada a Maceió permitiu-lhe, após algum tempo, conseguir colocação no serviço público, embora não tenha posto termo às penúrias financeiras. As poucas amizades e a falta de perspectiva aprofundaram suas crises e neuroses:

Entro no quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente nele. Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranquilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou” (RAMOS, 2011, p. 34).

O protagonista de *Angústia* não é um homem desinformado, sem amigos ou traquejo social, mas seus esforços, quando em luta, não são para modificar alguma realidade, mas para extrair das situações um mínimo daquilo de que precisa. Seu espírito crítico volta-se às pessoas firmadas em aparências e que, de alguma forma, contribuem para a exploração de outros. Suas críticas contra o capitalismo e os capitalistas são ferrenhas, mas não o levam à ação.

Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada. Essas sobras se arrastam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso (RAMOS, 2011, p. 23).

Perto um capitalista fala muito alto, e os cotovelos sobre o mármore dão-lhe na sala estreita espaço excessivo (RAMOS, 2011, p. 37).

A conjuntura econômica, social e cultural perpassa toda a obra, numa clara manifestação de que a história narrada acontece em um momento em que as estruturas e superestruturas guardam estreita relação com a vida das pessoas. Referindo-se a Julião Tavares, o protagonista critica seu gosto pelos discursos, a superficialidade de sua erudição e o vazio de suas posições políticas, que não se coadunam com seu caráter desprezível.

Os jornais andaram a elogiá-lo, mas disseram mentira. Julião Tavares não tinha nenhuma das qualidades que lhe atribuíam. Era um sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor. No relógio oficial, nos cafés e noutros lugares frequentados cumprimentava-me de longe, fingindo superioridade [...] Linguagem arrevesada, muitos adjetivos, pensamento nenhum (RAMOS, 2011, p. 55).

[...] um sujeito gordo assaltou a tribuna e gritou um discurso furioso e patriótico. Citou os coqueiros, as praias, o céu azul, os canais e outras preciosidades alagoanas, desceu e começou a bater palmas terríveis aos oradores, aos poetas e às cantoras que vieram depois dele [...]. Repetiu pouco mais ou menos o que tinha dito no discurso e afirmou que adorava o Brasil. [...] Esse Julião, literato e bacharel, filho de um deles, tinha os dentes miúdos, afiados, e devia ser um rato, como o pai. Reacionário e católico (RAMOS, 2011, p. 55).

Moisés, amigo de Luís Silva é, no romance, a voz da esquerda, aquele que apregoa a revolução, embora também não seja um candidato a herói. Luís está sempre com ele e o aprecia, embora não se junte a ele.

Moisés é uma coruja. Acha que tudo vai acabar, tudo, a começar pelo tio, que esfola os fregueses. E eu acredito em Moisés, que não escora as suas opiniões com a palavra do Senhor, como os antigos: cita livros, argumenta. Prega a revolução, baixinho, e tem os bolsos cheios de folhetos incendiários.

De repente cala-se: foi o doutor chefe de polícia que apareceu e começou a cochichar com os políticos. O dedo de Moisés some-se entre as folhas do jornal, o revolucionário esconde-se por detrás do sorriso inexpressivo. Covardia. Mas afasto este pensamento severo. Moisés não tem jeito de herói: é apenas um sujeito bom e inteligente [...] (RAMOS, 2011, p. 38).

Não passam despercebidas a Luís da Silva as enormes diferenças sociais existentes na cidade. O protagonista sabe o que vai ao seu redor, mas seus conflitos interiores lhe bastam, por isso não consegue mover-se para além deles.

Do lado esquerdo são as casas da gente rica, dos homens que me amedrontam, das mulheres que usam peles de contos de réis. [...] O bonde chega ao fim da linha. Bairro miserável, casas de palha, crianças doentes. Barcos de pescadores, as chaminés dos navios, longe (RAMOS, 2011, p. 24).

Tenho a impressão de que ele me vai levar ao meu município sertanejo. E nem percebo os casebres miseráveis que trepam o morro, à direita, os palacetes que têm os pés na lama, junto ao mangue, à esquerda (RAMOS, 2011, p. 25).

O conhecimento dos diversos movimentos, cada um oferecendo a sua solução, está presente nas conversas e nos pensamentos de Luís da Silva, mas não têm o poder de extrapolar esses limites. Ele sabe que há uma situação em relação à qual é preciso posicionar-se, deseja ser convencido por Moisés, mas a superficialidade desses pensamentos não fera frutos permanentes.

[...] Penso numa ditadura militar, em paradas, em disciplina. (RAMOS, 2011, p. 24).

Raramente discutíamos. O judeu cansava-se em dissertações longas, que eu aprovava ou desaprovava com a cabeça. Acontecia aprovar agora e reprovar depois. Quando bebia, tornava-me loquaz e discordava de tudo, só por espírito de contradição:

— História! Esta porcaria não endireita. Revolução no Brasil! Conversa! Quem vai fazer revolução? Os operários? Espere por isso. Estão encolhidos, homem. E os camponeses votam com o governo, gostam do vigário.

O que eu queria era convencer-me de que não tinha razão. Desejava que Moisés estirasse argumentos e seu Ivo se revoltasse (RAMOS, 2011, p. 59).

Seus desejos mais primitivos, no entanto, norteiam sua existência e o impedem de almejar algo além da sobrevivência e da satisfação das necessidades carnis. Sua revolta, em vez de impulsioná-lo, paralisa-o, impedindo que saia da situação em que se encontra. A autoestima baixa e a aceitação da realidade que não o favorece impedem as mudanças.

Se pudesse, abandonaria tudo e recomeçaria as minhas viagens. Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida. Quando a repartição se fecha, arrasto-me até o relógio oficial, meto-me no primeiro bonde de Ponta-da-Terra (RAMOS, 2011, p. 23).

O carro passa pelos fundos do tesouro. É ali que trabalho. Ocupação estúpida e quinhentos mil-réis de ordenado (RAMOS, 2011, p. 25).

A menção a ratos é recorrente no romance, referindo-se Luís da Silva a si mesmo, a outras pessoas ou aos animais propriamente, o que denuncia o desprezo e o asco que nutre:

Vitória resmunga na cozinha, ratos famintos remexem latas e embrulhos no guarda-comidas, automóveis roncam na rua (RAMOS, 2011, p. 22).

Tavares & Cia., negociantes de secos e molhados na rua do comércio, eram uns ratos (RAMOS, 2011, p. 165).

Com os olhos arregalados e os queixos contraídos, o que me dava à boca uma aparência de focinho, era como um rato, um rato bem-educado, as patas remexendo o maço de cigarros (RAMOS, 2011, p. 169)

Luís Bueno (2006, p. 624) identifica no personagem sua incapacidade de lidar com seus conflitos.

E de que maneira ele consegue lidar com essa posição de inferioridade numa ordem que vigora no presente? Evadindo-se, colocando-se à margem. Sendo, em certo sentido, como Naziazeno, um rato — e é como um rato que ele se caracteriza nesse mesmo início de narrativa.

E continua:

E para Luís da Silva a tranquilidade significa assumir uma posição de espectador — e aí ele se parece muito mais com Belmiro do que com Naziazeno. A posição de mero figurante o humilharia, seria inaceitável. Ele se converte numa espécie de *voyeur*. E, de fato, todo o tempo em que está em casa ele dedica à observação dos outros. Interage pouco com os vizinhos, mas sabe tudo o que acontece, porque a tudo assiste.

São esses sentimentos primitivos que levarão Luís da Silva a matar Julião Tavares. Lidando o tempo todo com medo, raiva, revolta e indignação, o protagonista vê essa profusão de sentimentos fortes e mal canalizados explodirem em um ato de violência, incapaz que se mostra de fazer frente às injustiças e humilhações passadas e presentes. Julião, naquele momento, representa todos aqueles que o oprimiram e levaram vantagem sobre ele; aqueles que, podendo tê-lo amado, não o fizeram. O comportamento catártico de Luís da Silva se, de um lado, resgata nele um pouco de apreço pessoal, por outro, mergulha-o definitivamente na dissolução psíquica.

Ainda na visão de Luís Bueno (2006, p. 634):

Matar Julião Tavares não o salvaria. A subserviência se manteria. A posição de níquel social continuaria sendo o máximo a que suas pretensões o conduziriam. Matar Julião Tavares foi mesmo inútil, porque não interfere na ordem presente. Até mesmo o seu sucesso como assassino o diminui. Ninguém suspeita dele, ninguém o prende, ninguém o descobre. Nem a publicidade barata das gazetas [...]. Permanece invisível, e tudo que o ato de forte vontade lhe rende é a certeza de que não pertence a ordem nenhuma.

Com o que concorda Cerisara Gil (1999, p. 84).

Dessa visão de impotência geral, a morte desdobra-se e figura como um signo e um tema constante que atravessa toda a obra. Todavia, pode-se dizer que é na morte, ou mais especificamente no gesto destrutivo de Luís da Silva sobre Julião Tavares (sempre visto por aquele com um sentimento ambíguo entre ódio e ressentimento e admiração recalçada), que a impotência é levada ao paroxismo extremo. Nesse instante o passado funde-se no presente do mesmo modo em que o presente transmuta-se em passado, de maneira que Luís da Silva se percebe como o cangaceiro sertanejo José Baía, figura da sua infância rural, e vice-versa.

A figura central de *Angústia* é, portanto — até por autodefinição —, um pobre-diabo: “Penso em indivíduos e em objetos que não têm relação com os desenhos: processos, orçamentos, o diretor, o secretário, políticos, sujeitos remediados que me desprezam porque sou um pobre-diabo” (RAMOS, 2011, p. 22).

Ao descrever o tipo de pobre-diabo como Luís da Silva e tantos outros que aparecem na literatura da época, José Paulo Paes (1990, p. 41) fala do funcionário público:

Já o pobre diabo patético pequeno-burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago, vive à beira do naufrágio econômico que ameaça atirá-lo a todo instante à porta da fábrica ou ao desamparo da sarjeta, onde terá de abandonar os restos do seu orgulho de classe.

O autor menciona que a primeira vez que viu esse termo foi em um estudo de Moisés Velinho sobre o romance *Os ratos* de Dyonélio Machado, cujo protagonista é considerado o maior pobre-diabo da literatura brasileira.

Só no espaço do romance cabe a longa enfiada de "incidentes medíocres em si mesmos", fixados num estilo apropriadamente "baço e incolor", de cujo somatório de insignificâncias possa ressaltar a significância do seu protagonista. E, de par com ela, a vocação para o fracasso que lhe é consubstancial" (PAES, 1990, p. 40).

Essa existência pequena em contraste com seus desejos amarguram Luís da Silva, que tem consciência de que, além dos conflitos interiores, a existência de conflitos com o meio em que vive corroboram para o seu fracasso. Ao longo da narrativa, a estrutura capitalista injusta se faz perceber pelas conversas com os amigos e as referências a acontecimentos políticos. Mas esse conhecimento não leva o protagonista à ação, o qual prefere encerrar em seu pequeno mundo — presente e o de memórias — as causas de todas as suas mazelas.

Fernando Cerisara Gil (1999, p. 80), ao discorrer sobre *Angústia*, fala sobre a impotência de Luís da Silva.

Ainda que Luís da Silva queira, em alguns momentos, ver-se afastado dessa situação ("Não sou rato, não quero ser um rato") e dos objetos e seres degradantes que constituem esse mundo exterior, a sua reação nem chega a se esboçar. A sua ideia obsessiva de água e de lavar-se resulta na contraface estéril de um quadro recorrente de queda e de impotência. Afinal, esse mundo degradado o penetra por todos os poros e se torna indiscernível do próprio: ratos "invadem" as suas entranhas, roendo-as. [...] Luís da Silva já apreende esta relação como signo de humilhação e de rebaixamento. Além disso, do relacionamento com os outros, principalmente com os corpos dos outros, especialmente com as mulheres, e com Marina em particular, é que vai resultar essa visão de podridão.

Sobre essa realidade em certos romances de 30 discorre Nicolao Montezuma, pseudônimo de Carlos Lacerda em artigo de jornal intitulado "Angústia" (RAMOS, 2011, 254):

O servilismo, a subserviência, a timidez doentia do personagem são a capitulação dos seus ancestrais escravos, ancestrais não só de sangue, mas de tradição: são, em suma, a parte que lhe toca da imensa servidão colonial do seu país. Assim como no fundo do passado as lembranças de tragédias primitivas lhe afogam, agora a livre germinação das ideias dos confins da terra, a opressão sempre atual, onipresente, sufocam-lhe a livre circulação das ideias. Cada vez se restringe mais o espaço que lhe deram para viver, reduz-se a cubagem do ar que lhe deram para respirar.

Nelson Werneck Sodré, em artigo a um jornal intitulado "Livros novos" (RAMOS, 2011, p. 247), em que analisa *Angústia*, afirma quanto a esse tipo de personagem:

Miserável legião de vencidos, os homens atravessam o cenário, ombros caídos, cabeças curvadas, uns idiotas, outros alcoolizados, vítimas dum peso enorme que os sufoca e que os acabrunha. Essa pintura cruel do marasmo e do desalento chega a nos impressionar e a nos deprimir.

Apesar de tantas referências   realidade política e social,   necessidade de engajamento, tudo resulta na completa acomodac o do personagem. A desilusão que marca esses fracassados do romance de 30 impede-os de agir. Como afirma José Paulo Paes (1990, p. 56):

  fácil ver que o romance de pobre-diabo está tão longe das esperancas, ainda que utópicas, do romance de forma o, quanto perto está da desesperança do romance da desilusão. Melhor dizendo; representa a forma mais extremada, mais radical deste último. A tensão entre o herói e o mundo, tensão que supunha certo equilíbrio de forças, desaparece. Forçado, como o herói desiludido,   aceita o das "formas de vida" que lhe são impostas pela sociedade, o pobre-diabo já não tem mais a força daquele para recuar sobre si e conservar intacta na alma, ainda que frustrada, a interioridade dos seus ideais.

Angústia   um dos maiores exemplares da literatura brasileira e da produ o da década de 30, por conseguinte, apenas uma análise bem mais longa poderia dar conta da complexidade do romance e do perfil de Luís da Silva, mas o exame aqui feito já dá a ver a figura do fracassado, daquele que, debatendo-se com questões interiores e sob o foco de circunstâncias exteriores não consegue colocar-se no mundo de modo a experimentar uma existência satisfatória. Os dramas passados de Luís da Silva, não resolvidos, acabam estendendo seus efeitos para o presente, que se constrói tão problemático quanto o passado.

Luís da Silva, visitado constantemente por seus fantasmas, vê-se preso e atormentado pelas lembrancas de desamor. A desilusão com Marina vem trazer para o presente essa mesma sensa o, o que desarticula de vez a personalidade já marcada do protagonista. Os sentimentos de inferioridade e a indigna o contra Julião, que lhe rouba o pouco que tem, levam-no   dissolu o e   escolha da via da violência como catarse, para espantar seus fantasmas. Eles, todavia, permanecem a assombr -lo até o fim: "Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha

insignificante e mexia-me com cuidado par anão molestar as outras. 16.384. Íamos descansar. Um colchão de paina" (RAMOS, 2011, p. 231).

A história de Luís da Silva é encerrada sem que o narrador acene com a mínima possibilidade de solução. O que foi e o que viveu no passado permanecem a impedi-lo, no presente, de mudar a realidade interior incapacitante. A morte de Julião, que lhe dá a sensação de que tomou as rédeas da vida nas próprias mãos, é, na verdade, fonte de mais angústia e desolação. Mais do que nunca, Luís da Silva é prisioneiro de si mesmo.

4.3 Navios iluminados: calvário sem redenção

Navios iluminados, de Ranulpho Prata, é a história de um homem do interior, que vem para Santos, cidade portuária do estado de São Paulo, com o propósito de arrumar emprego e ajudar a família, que deixara para trás, necessitada de seu auxílio econômico. Estimulado por um contemporâneo, que lhe oferece ajuda, resolve buscar emprego nas docas, na esperança de melhores dias.

Após um período de tentativas frustradas, vendo minguar as poucas economias, consegue ocupação no porto. Não era a atividade que pretendia inicialmente, mas, sem opção, aceita aquilo que se lhe apresenta como possível, afinal a precariedade de seus recursos não permite que permaneça desempregado. Mais tarde, consegue colocação para carregar e descarregar navios, o que lhe garante remuneração extra em razão das horas trabalhadas a mais.

A vida era dura, o trabalho pesado e o dinheiro pouco. A promessa de envio de dinheiro para a família não passa dos primeiros meses. Aos compromissos de moradia e alimentação acresceram os assumidos com o casamento e com a vinda do primeiro filho. A esposa ajuda como pode, mas, a cada imprevisto, o orçamento familiar se desequilibra.

Ao longo de toda a narrativa, estão presentes os movimentos dos trabalhadores portuários, as greves, as assembleias, as negociações para tornar menos servis as relações de trabalho. A oferta de mão de obra maior que o número de postos de trabalho, no entanto, enfraquecem o movimento e deixam os portuários à mercê de doenças, acidentes de trabalho, em razão do cansaço ou de más condições de segurança, e da gana de lucro por parte dos empregadores.

Em tempos de poucos recursos e de assistência médica precária para trabalhadores como ele, a contração da tuberculose foi fatal, levando-o à morte e ao

desfecho trágico, que enterrou todos os seus sonhos e planos. Nem a nova família nem a que deixara na terra natal podem mais contar com o provedor, que, na ânsia de trabalhar mais, vê a saúde ir-se embora.

Severino é um homem disposto para o trabalho e para o estudo, madrugador e interessado em fazer a vida na cidade grande. As dificuldades, entretanto, são muitas.

José Severino, com o hábito de madrugar, abriu os olhos ainda com o escuro. [...] como fazia todas as manhãs, àquela mesma hora, como uma prece matinal, começou a pensar na vida, na sua vida.

la fazer dois meses que estava em Santos e nada de conseguir um lugar definitivo. Cada dia que passava, ficava mais apreensivo e triste, enchendo-se de uma aflição que só ele e Deus sabiam (PRATA, 1959, p.11).

O pouco salário continuava, porém, a ser a sua principal preocupação.

Era, de fato, insuficiente, curto por demais, precisando ser muito esticado para poder viver. Apesar de tudo, com economias rigorosas, conseguiu saldar com o Canadas. Liquidou a conta no “Ao Gaiato de Lisboa” e ficou em dia com a pensão, o que muito desejava, porque não podia olhar para ninguém da casa sem que se sentisse envergonhado [...] (PRATA, 1959, p. 69).

Pobre, negro e novo no trabalho, teve de se submeter aos seus superiores para alcançar o que desejava.

Ao entrar na oficina, um senhor velho, de macacão de mescla, um punhado de estopa na mão direita, chamou-o.

— Você é o novo servente?

— Sou, sim, meu irmão.

— Meu irmão? interpelou, ofendido, o mestre. Que história é essa? Está muito enganado! Não tenho irmão da sua cor. Conheça o seu lugar! Não se faça de tolo que não tira partido comigo. Venha cá (PRATA, 1959, p. 49).

O trabalho nos portos é descrito com detalhes no romance de Ranulpho Prata. A insalubridade, as longas jornadas e a instabilidade no emprego dão ao trabalho portuário caráter servil.

[...] A bordo, o buraco se aprofundava cada vez mais. E os trabalhadores, lentamente se sumindo nele. Como estivesse uma tarde sem sol, de nuvens escuras, foi preciso descer sem demora a lâmpada elétrica, protegida por uma rede de ferro, para guiar o movimento das pás, que, incansáveis, mal a caçamba pousava, entravam a trabalhar febrilmente. A lâmpada, logo enegrecida do pó fino que pairava no ar, iluminava pouco. Olhando-se para cima, só se distinguia, através de uma nuvem espessa, um círculo de claridade apagada e mortiça. Por sua vez, o portaló (o homem da boca da escotilha) enxergava mal os camaradas embaixo e manobrava as caçambas com cuidado, aos gritos de advertência (PRATA, 1959, p. 121).

A narrativa oscila entre a esperança e a dura realidade. Há sempre, diante de algo conquistado, a expectativa de sucesso, mas cada esperança vem

acompanhada de uma desilusão, como se não fosse possível mudar as circunstâncias.

A alegria acordou Severino ainda mais cedo que de costume. Estava empregado na Companhia. Realizara, enfim, o desejo maior que já tivera em toda a sua vida. Era uma coisa tão grande e tão boa que até parecia mentira ou sonho. Sentia-se agora um homem diferente, defendido contra todos os golpes da sorte (PRATA, 1959, p. 46).

Desde que entrara para a turma, Severino só conseguira mandar para Patrocínio cento e oitenta mil-réis, e em pequenas parcelas.

Por mais que se esforçasse, não lhe fora possível apartar mais alguma coisa com aquele fim. Todos os meses surgia uma despesa com que não contava. Ora isto, ora aquilo. Bem dizia o ditado: “Pobre vive de pé no chão, porque, quando tem a meia, falta o sapato; quando tem o sapato, falta a meia” (PRATA, 1959, p. 111).

O movimento sindical, que perpassa toda a narrativa cheio de revezes, não dá conta da complexidade das relações de trabalho capitalistas. Falta unidade ao movimento e sobram vaidades e desconfiança quanto aos atos da liderança. Os elementos de pressão sucumbem à mão de obra excedente, que pode ser convocada a qualquer momento em substituição aos grevistas, aos doentes, aos acidentados.

À medida que se aproximava do ponto delicado, das revelações, uma curiosidade nervosa se apoderava dos ouvintes. Todas as caras estavam voltadas para o orador. Valentim, percebendo essa ânsia, principiou a pronunciar as palavras com mais lentidão e vagar, querendo atizá-la ainda mais. Ali estava, afirmou, muito a contragosto, levado por um dever de consciência e de fraternidade. O sindicato fora fundado para que a força dos trabalhadores, unidos num só corpo e numa só vontade, pudesse se impor e pesar no jogo delicado e perigoso dos interesses entre o capital e o trabalho. Todo operário devia, portanto, zelar e proteger o Sindicato, tendo todos a obrigação moral de denunciar irregularidades e faltas cometidas no seio da agremiação. Era o que ele vinha fazer, pesaroso, porque a sua voz se levantava contra a maior autoridade da casa (PRATA, 1959, p. 100).

O clima da narrativa é melancólico e poucas vezes o personagem experimenta sentimentos de alegria e satisfação. O leitor, que lhe acompanha a saga, vê sua esperança definhando e seus planos de crescimento profissional, de realização pessoal e de assistência à família frustrarem-se por completo.

De tudo isso, resultava uma evidência que entrava pelos olhos adentro de Severino: a transferência não endireitara a sua vida.

As novas desilusões e desenganos deram-lhe uns ares tristes de vencido. Entrou a pensar se valeria ou não a pena continuar a viver daquela maneira, matando-se debaixo da carga. Estava em terra estranha, longe da sua gente, do seu palmo de terra. Além de tudo, pelejando assim de dia e de noite, tinha medo de perder a saúde boa que trouxera (PRATA, 1959, p. 112).

O desassossego da vida trazia lembranças dos tempos em Patrocínio. Em sua terra não havia fartura nem trabalho fácil, mas as pessoas se relacionavam e eram sempre os afetos que moviam os conterrâneos.

No quarto, Severino estendeu-se na cama, como um menino amuado. Tinha Raimunda no juízo.

E as lembranças vieram vindo, uma atrás da outra, como um rebanho de ovelhas. Gostava dela desde pequeno. Vizinhos, distante um quarto de légua, estavam sempre se vendo. Os pais eram compadres. As famílias viviam na casa uma da outra. Os anos passaram e o bem-querer cresceu com os anos. A ambição de ter dinheiro para casar com ela havia sido um dos poderosos motivos que o atiraram para o Sul. Pensando bem, não sabia dizer a si mesmo qual fora o que mais pesara na sua resolução: se o desejo de ajudar a mãe e os irmãos ou a vontade de casar. Se as duas coisas não tivessem juntado, talvez ainda estivesse em Patrocínio, cavando o chão ingrato, sofrendo, resignado, as eternas necessidades (PRATA, 1959, p. 90).

Por certo, a euforia, o humor e a provocação presentes nas obras da fase heroica do Modernismo não se encontram em obras como esta. O que se descortina para o leitor é a história de um pobre-diabo, que, não obstante todos os esforços, leva vida indigna do começo ao fim da narrativa.

Tamanho pessimismo não passa despercebido e a visão de mundo que se abstrai é a de um universo totalmente dissonante do país que começa a industrializar-se e a urbanizar-se como expressão de progresso. Avanço ao preço da espoliação dos trabalhadores, que não são contemplados por seus benefícios. As contradições das relações capitalistas de trabalho começam a se reproduzir internamente e o resultado é a descrença em dias melhores.

Nasceu-lhe, então, pela primeira vez, o desejo de voltar. Mal por mal, preferia Patrocínio. O melhor seria regressar mesmo e ficar sossegado no seu canto, conformado com a sua sorte de pobre. E a saudade se assanhou dentro do seu coração. De longe, e com a ausência de mais de dois anos, começou a querer um bem furioso a tudo de lá: o casebre, a mandioca, a cerca de bambus, a cajazeira da porta. Mas o malvado do Felício esfriou-lhe o ânimo com esta simples pergunta:

— Mas voltar assim, de mãos limpas, sem um vintém? É um fiasco! (PRATA, 1959, p. 112).

Experimentados em tanta injustiça, a narrativa mostra trabalhadores que se indignam com as diferenças sociais gritantes. A grandeza do porto destoa da miséria daqueles que o movem, dos que, com sua mão de obra, fazem a engrenagem funcionar. As oportunidades não são para todos, desde os meios por que se consegue adquirir uma colocação até o que se pode fazer com o dinheiro auferido com o trabalho.

Esse estado de coisas, como identifica Antonio Candido (2006, p. 171-172), ao aparecer nos romances da época, traz à luz a consciência das mudanças na tessitura social da nação e torna-se responsável pela mudança do tom das narrativas.

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e a *curiosidade*, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes de abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos.

É a esse tipo de visão de mundo que se refere Mário de Andrade quando se espanta com o surgimento do herói desfibrado e sem nenhuma esperança. Para o escritor de *Macunaíma*, o país precisava, mas também podia, ser transformado, razão de orgulho e de entusiasmo, e não de pessimismo. Na análise de Lafetá (2000, p. 30), todavia, "Não se trata mais, nesse instante, de 'ajustar' o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de posição burguesa". Em outras palavras, a crença nas mudanças que eram operadas desde a Semana de 22 nas artes e o conseqüente rompimento, em vários níveis, com a Velha República não permitiram a Mário de Andrade ver que o país queria — e precisava — de mais, de renovação com revolução.

Os romances chamados regionalistas já vinham evidenciando a figura do proletário e do camponês, como fizeram Jorge Amado em *Jubiabá* e Graciliano Ramos em *Vidas secas*. Desde *Os sertões*, no início da década de 20, já não era possível ver o Brasil com os mesmos olhos, pois esse romance desmistificou a visão de país grande e promissor. A realidade miserável de muitos em diversos lugares do Brasil não permitia fecharem-se os olhos à desigualdade e à urgência de transformações, o que confirmaram os romances da década de 30.

Ainda segundo Lafetá (2000, p. 32):

A Revolução de 30, com a grande abertura que traz, propicia — e pede — o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade, do drama das secas etc. O real conhecimento do país faz-se sentir como uma necessidade urgente e os artistas são bastante sensibilizados por essa exigência.

Para Dacanal (2001, p. 11), toda arte evidencia as estruturas históricas na qual se insere e dá a ver as estruturas econômicas, sociais e culturais dessa

comunidade, o que se evidencia, segundo ele, pela harmonia temática existente na geração de 30, que, basicamente, escreve sobre a mesma realidade. Essa coincidência é prova de que os escritores que sucederam a geração de 22 estavam, conscientemente, representando a sociedade que conheciam, denunciando suas mazelas e, pela arte, desejando sua transformação.

Em *Navios iluminados*, como em *Angústia*, a esperança de transformação não se concretiza. A estrutura social injusta engolfa o protagonista e o impede, a despeito de toda gana, de realizar-se e ajudar os seus. O resultado é a aniquilação dos sonhos e do sonhador, na possível expressão de que nem sempre está na vontade, na fibra e na determinação das pessoas a garantia de sucesso em um mundo que os torna, quer queiram, quer não, em pobres-diabos.

Agora, com a certeza do fim, veio-lhe a conformidade: seria o que Deus quisesse; estava por tudo. Uma doce paz interior quase o acalentava.

A opressão, porém, não dava tréguas, cada vez mais intensa, arrochando-o sem dó nem piedade.

O coração, de tão apertado, começou a enfraquecer, extinguindo-se pouco a pouco.

De repente, uma tontura maior fê-lo oscilar e, antes de desfalecer, pôde ainda lançar a vista pelo quarto, apanhando, de golpe, a cabeceira da cama dos gêmeos e o “Esperança”, pendente da parede defrente.

Então, seus olhos embaciados viram bem o veleiro crescer, agigantar-se, iluminando-se todo.

E nele Severino partiu para a sua última viagem... (PRATA, 1959, p. 208).

Como bem resume Luís Bueno:

[...] o livro se encerra e o pêndulo para exatamente no lado do desconsolo, onde havia começado seu movimento, de tal forma que a sensação que deixa é a de que, na verdade nunca se ausenta. E os navios iluminados do título aparecem em função desse princípio estruturador do livro, uma espécie de contraponto de beleza, sempre inatingível, que vai costurando quase imperceptivelmente a narrativa inteira [...] (BUENO, 2006, p. 500).

Navios iluminados, apesar de não ter sido das obras mais conhecidas do período, retrata de forma pungente a mesma realidade presente na parcela do romance de 30 que fez aparecer em suas páginas as estruturas sociais arcaicas prevalecentes no país. Aliando mundo interior e realidade exterior, o romance de Ranulpho Prata revela o desejo do trabalhador de buscar na cidade a prosperidade de que precisa para viver melhor. O que deveria ser fonte de realização transforma-se, não obstante, em razão de fracasso. Severino, pobre-diabo, apesar de todos os esforços malogra e leva consigo metaforicamente a nação que se mostra incapaz de fazer-se junto com ele.

4.4 O amanuense Belmiro: o velho profissional da tristeza

O *amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, veio a público no ano de 1937. A história transcorre em Belo Horizonte e consiste na narrativa de episódios da vida do protagonista, cujo círculo mais estreito de convivência é um grupo de amigos que regularmente se encontra para jogar ou conversar.

O protagonista, Belmiro, como o título do livro revela, é um amanuense. O trabalho de burocrata e o pouco salário conferem-lhe uma vida limitada, rotineira e de prazeres baratos: são os encontros nos cafés, nas casas dos amigos, o carnaval, o baile de rua, suas leituras e nada mais.

Como bem observa Antonio Candido (2004, p. 74),

O amanuense Belmiro é o livro de um burocrata lírico. Um homem sentimental e tolhido, fortemente tolhido pelo excesso de vida interior, escreve o seu diário e conta as suas histórias. Para ele, escrever é, de fato, evadir-se da vida; é a única maneira de suportar a volta às suas decepções, pois, escrevendo-as, pensando-as, analisando-as, o amanuense estabelece um movimento de báscula entre a realidade e o sonho.

A trama, simples e linear quanto aos acontecimentos, é, todavia, complexa quanto aos contornos psicológicos do protagonista e torna-se ainda mais interessante em razão do perfil filosófico e poético de Belmiro, que, junto com os amigos, é responsável por diálogos inteligentes sobre a validade da existência. A história cobre o período de um ano e meio a partir de 1935 e, nela, acontecimentos pessoais, sociais e políticos vão aparecendo lado a lado da vida de seus personagens.

Como registra Fernando Cerisara Gil (2004, p. 47-48),

[...] este caráter evocativo e atmosférico com que o passado surge possui um tom específico que é o do lirismo, o que corresponde a uma sensibilização maior da expressão romanesca. Desta maneira, o personagem-narrador é também um eu-lírico que, poetizando a prosa, “desmaterializa” o mundo narrado. Neste processo de “desobjetualização” da narrativa, de narrar desfazendo o objeto, as lembranças de Belmiro emergem como impressões e sensações poetizadas.

O livro tem a forma de diário, em cujas páginas o narrador de primeira pessoa vai registrando os fatos que considera relevantes. O plano inicial é escrever suas memórias da época de Vila Caraíbas, onde cresceu, mas logo depara com a impossibilidade, por considerar esta uma época morta. Esse passado, no entanto, reaparece a todo instante, em face dos desejos não realizados no presente.

A motivação da escrita é a constatação de que sua vida parou, o que faz com que o protagonista volte o olhar para o passado. Não consegue, entretanto, ater-se ao passado e esse conflito entre duas épocas descortina uma vida que não se realiza em nenhum tempo. Como ressalta Fernando Cerisara Gil (1999, p. 47):

Na vida de Belmiro nem o passado emerge com feição definida capaz de se impor ao presente, nem este atua com intensidade suficiente para tapar de vez as arestas da memória. Entretanto, as duas dimensões estão ali operando de algum modo.

E reafirma mais adiante:

[...] a relação enamorada que ele mantém com o passado desdobra-se em visão encantadora e sentimental que não produz outra coisa senão a paralisia da memória no presente e, no mesmo passo, a imobilidade do presente no passado (GIL, 2004, p. 52).

Na escrita do diário, passa dias sem nada anotar, mas sabe da importância do exercício, pois, por meio dele, reflete sobre a vida e se evade da realidade pouco alentadora. O gênero, típico de pessoas introspectivas, revela o cultivo da vida interior e a necessidade de organização dos pensamentos e sentimentos pela escrita.

Analisando agora friamente, o episódio do carnaval me parece um artilheiro engenhoso, armado por mim contra mim próprio, nesses domínios obscuros da consciência. Tudo se torna claro aos meus olhos: depois de uma infância romântica e de uma adolescência melancólica, o homem supõe que encontrou sua expressão definitiva e que sua própria substância já lhe basta para as combustões interiores; crê encerrado o seu ciclo e volta para dentro de si mesmo, à procura de fugitivas imagens do passado, nas quais o espírito se há de comprazer. Mas as forças vitais, que impelem o homem para frente, ainda estão ativas nele e realizam um sorruteiro trabalho, fazendo-o voltar para a vida, sedento e agitado (ANJOS, 2002, p. 39-40).

A relativa leveza da personalidade de Belmiro, muito em razão do seu gosto pela literatura, se, por um lado, retira da narrativa o tom trágico, que se percebeu nos romances analisados anteriormente, por outro, não a impede de trazer à tona o ceticismo e o relativismo, que, em alguns momentos, marcam reflexões de natureza existencialista, o que revela a luta interior do personagem principal.

Habituei-me a uma paisagem confinada e a um horizonte quase doméstico. No seu âmbito poucas são as imagens do presente, e muitas as do passado. E se tal vida é melancólica, trata-se de uma sorte de melancolia a que meu espírito se adaptou e que, portanto, não desperta novas reações (ANJOS, 2002, p. 36).

Diferentemente de *Navios iluminados*, *Angústia* e *Banguê*, *O amanuense Belmiro* tem como personagem central um homem que não só é dado à leitura

(porque isso também caracteriza Luís da Silva em *Angústia*) mas também é afetado por ela, o que lhe dá um tom lírico.

Quem quiser fale mal da literatura. Quanto a mim, direi que devo a ela minha salvação. Venho da rua oprimido, escrevo dez linhas, torno-me olímpico (ANJOS, 2002, p. 198).

Eis que o amanuense é um esteta: ao passo que há nele um indivíduo sofrendo, um outro há que analisa e estiliza o sofrimento. Talvez fosse preferível ingerir certo vinho capcioso e, sem nenhuma análise, entregar os sentidos à doce música da Bauadera, que a radiola derrama no ar.
Mas o homem espia o homem, inexoravelmente (ANJOS, 2002, p. 36).

Nas falas ou nos pensamentos de Belmiro, a toda hora, estão presentes escritores ilustres, personagens clássicos da literatura mundial e intelectuais de várias áreas. O amanuense é um homem culto, no qual as muitas leituras cultivaram um espírito apurado e poético, que, não poucas vezes, aparece em forma de ironia.

Como esta vida vai correndo, vai correndo... Um dia sentiremos uma sacudidela, tal como no poema:

Stop.

A vida parou

ou foi o automóvel? (ANJOS, 2002, p. 28, 29).

Como o avô Porfírio, procedi à maneira de Xerxes, quando, indignado com a procela que lhe destruiu a frota, mandou zurzir o mar. (ANJOS, 2002, p. 30).

Estive refletindo, esta tarde, em que, no romance, como na vida, os personagens é que se nos impõem. A razão está com *Monsieur Gide*: eles nascem e crescem por si, procuram o autor, insinuam-se-lhe no espírito (ANJOS, 2002, p. 95).

Há aí o reconhecimento de seu conformismo e a constatação de que não há muito o que fazer. Belmiro leva uma vida pacata, modesta e sem maiores emoções. A personalidade introspectiva o impede de voos mais ousados e o resultado é uma rotina arrastada e cheia de mesmices. Ele não é feliz, mas isso não o amarga nem lhe rouba totalmente o viço. Conserva o senso de humor, certa alegria e o gosto pela companhia dos amigos. Quando não suporta ou não se sente preparado para a realidade dos fatos, sublima, pela literatura, as vivências que acha não lhe serem possíveis.

Quanto a mim, velho profissional da tristeza, amanheci com certo peso, muito conhecido, no coração. À melancolia do amanuense, que é de origem cósmica, juntaram-se hoje as angústias especiais do aniversário e talvez um pouco daquilo a que o Silviano chama "inquietação fáustica". Depois de nossa última conversa, achando bonita a expressão, dei para me sentir um tanto ou quanto fáustico. Grande coisa é encontrarmos um nome imponente, para definir certos estados de espírito. Não se revolve nada, mas ficamos satisfeitos. O homem é um animal definidor (ANJOS, 2002, p. 72).

Antonio Candido (2004, p. 74) analisa as razões da infelicidade de Belmiro.

O amanuense é infeliz. Chegou quase aos quarenta anos sem nada ter feito de apreciável na vida. Sonha; carrega nas costas a enorme trouxa de um passado de que não pode se desprender, porque dentro dele estão as doces cenas da adolescência. De repente, uma noite de carnaval lhe traz a imagem de uma donzela gentil. O amanuense ama, mas á sua maneira: identificando a moça de carne e osso, que mal enxerga de quando em vez, com a imagem longínqua da namorada da infância, ela própria quase um mito — um mito como o da donzela Arabela. Não é difícil perceber o mal de Belmiro, literato *in erba*, lírico não realizado, solteirão nostálgico. A sua desadaptação ao meio levou-o à solução intelectual; esta, que falhou como solução vital, permanece como fatalidade, e o amanuense, a fim de encontrar um pouco de calor e de vida, é empurrado para o refúgio que lhe resta — o passado — uma vez que o presente lhe escapa das mãos [...].

Ainda em *A brigada ligeira* (2004, p. 76), Candido prossegue discorrendo a respeito da personalidade do amanuense, que, dada à reflexão, o que poderia levá-lo a reagir, na realidade, paralisa-o em razão de seu excesso.

Belmiro é o homem que chegou ao estado de paralisia por excesso de análise.[...]. Isto significa que é um candidato ao ceticismo integral e à imobilidade através do relativismo. Sempre a tomar consciência plena das suas variações e dos seus aspectos múltiplos, Belmiro é o contrário do homem forte de que fala Balzac, o homem que não se lembra, que cresce num impulso vegetal, se apeia do passado. Há uma circunstância, porém, que o salva, que o liberta das redes do analista: o senso lírico da vida, que restabelece o equilíbrio vital.

E isso deixa claro o próprio protagonista:

Tais desnivelamentos é que compões minha vida e lhe sustentam o equilíbrio. A um Belmiro patético que se expandiu, enorme, na atmosfera caraibana — contemplando a destruição das suas paisagens — sempre sucede um Belmiro sofisticado, que compensa o primeiro e o retifica, ajustando-o aos quadros cotidianos. Chegado à sua toca da rua Erê, o Belmiro egresso de Caraíbas se apalpa, se reajusta e assobia a fantasia do hino nacional de Gottschalk (ANJOS, 2002, p. 32).

A nostalgia do amanuense revela uma vida não totalmente realizada no presente. As lembranças da infância e da adolescência voltam-lhe recorrentemente: os familiares que já partiram, uma antiga namorada, o local onde cresceu. O cuidado que tem com as irmãs, que, após a morte dos pais, ficaram sob sua guarda, e a vida metódica e antiga que levam servem de elo com o passado e conservam no personagem a impressão de que continua em vila Caraíbas, sendo a vida presente sombra do passado, ou o contrário.

A gentileza desta tarde, o peru, a lembrança das comemorações domésticas das grandes datas dos borbos e, por último, ou principalmente, a caneca de vinho realizaram uma operação benéfica, transportando-me para um plano onde a vida se torna possível e as mágoas se esquecem. E tudo isso compõe, sem dúvida, outros tantos meios

artifícios que a vida emprega para manter, em nós, o interesse vital (ANJOS, 2002, p. 73).

Belmiro recorda-se sempre da namorada do passado, um amor que não pôde se realizar, em razão da morte da moça. No presente, acha encantadora a amiga Jandira, mas o sentimento não se aprofunda e nem é recíproco. As brincadeiras lisonjeiras revelam a inclinação, mas Jandira não lhe acredita na sinceridade e está sempre às voltas com outros amores improváveis.

Se eu me casasse... Ora, aí vem tolice. Quem quer saber de mim e das manas? A possível esposa morreu em 1925 e está num cemiteriozinho branco, no Largo do Cruzeiro, em vila Caraíbas. Por que te deixei, Camila? Na verdade, eu te amava. O que amo nessa Carmélia, que não atinjo, é, talvez, apenas a tua imagem (ANJOS, 2002, p. 118).

A Carmélia a que se refere é a moça de belas mãos brancas que conhece em um baile de carnaval. A simpatia com que foi por ela tratado desperta-lhe uma paixão platônica. Tão platônica que, mesmo tendo a possibilidade de conhecê-la, rejeita o encontro, que seria promovido por um amigo comum, preferindo evadir-se da realidade, comparando-a a Arabela, figura das histórias infantis que ouvia quando pequeno, a donzela apaixonada que, tendo tido o amado afastado de si pela morte, recolhe-se a uma torre, de onde entoava tristes canções.

O mito da donzela Arabela tem enchido minha vida. Esse absurdo romantismo de vila Caraíbas tem uma força que supera as zombarias do Belmiro sofisticado e faz crescer, desmesuradamente, em mim, um Belmiro patético e obscuro. Mas vivam os mitos, que são o pão dos homens (ANJOS, 2002, p. 38).

Belmiro sabe que não levará adiante esse amor, pois se compraz com o mito, não com a realização do desejo. Essa recusa de viver é a causa da imobilidade do protagonista, como observa Cerisara Gil (1999, p. 53):

Ela é apenas a imagem evanescente de uma fantasia cuja natureza é ser e fazer-se mesmo inatingível na medida em que aos olhos de Belmiro significa não projeção para diante, e sim lance de recuo. Mas como o recuo, enquanto passado e memória — como se mostrou —, nunca se descortina em imagem presentificada, o sentido geral, por consequência, será mesmo de imobilidade [...].

O tempo passa e Belmiro descobre que Carmélia vai se casar com um primo, que, tendo estudado fora, voltara e se hospedara na casa da família. O acontecimento não lhe produz maior impacto, a princípio, acostumado que se faz à não realização de seus sonhos. O casamento de Carmélia deixa no amanuense a

sensação de perda e de impossibilidade de realização. Enquanto Belmiro debate-se com os últimos acontecimentos, a vida dos amigos começa a mudar.

O que não se disse ainda é que os amigos do amanuense estão sempre a discutir opiniões. Silviano, professor, apelidado de o filósofo da turma, sempre às voltas com suas escapadelas amorosas, começa a refletir sobre a validade da renúncia dos prazeres da vida defendida pela posição ascética do catolicismo da época. Glicério, nietzschiano, opõe-se a Silviano, que despreza suas opiniões por ser ele o mais novo do grupo. Redelvím é o revolucionário do grupo, apoiado, mas sem maiores envolvimento, por Jandira. Florêncio e Belmiro mantêm-se à parte das discussões, cabendo-lhes o papel de provocadores.

Passaram ao terreno da política. [...] Enquanto Glicério e Silviano se inclinam para o fascismo, Redelvím e Jandira tendem para a esquerda. Só eu e o Florêncio ficamos calados, à margem (ANJOS, 2002, p. 53).

Redelvím ficou irritado com o tom da conversa e interrompeu-me dizendo que falava a sério. Tratava-se de uma revolução proletária. E que, além do mais, Silviano era um reacionário imbecil. E que a polícia, por ocasião do fechamento da sede do Partido, apreendera documentos, recolhera a relação de todos os seus membros em cujo número ele, Redelvím, estava incluído (ANJOS, 2002, p. 74).

Ficam claras, no desenrolar da história, as polarizações políticas: a posição católica, o fascismo, o comunismo e a parcela expectadora da população. As discussões sobre que ideologia ou grupo seria capaz de resolver os problemas do país povoam as conversas entre os amigos.

— A solução é a conduta católica, afirmou o amigo Silviano, meio vago, como que atendendo a uma ordem interior de reflexões, que não era bem a de nossa conversação. [...] A conduta católica, repetiu. Isto é, fugir da vida, no que ela tem de excitante, continuou como que a falar para si mesmo. Jerônimo anda mergulhado na teologia. É a solução. Sublimou-se nos doutores. [...] o jovem Glicério ousou enfrentá-lo. Imprudentemente apanhou a minha deixa e entrou em cena com entusiasmo, dizendo que o católico destrói a vida pelo modo mais violento. Introduz, em nosso cotidiano, a preocupação da vida eterna, sacrificando, a esta, aquela (ANJOS, 2002, p. 21, 22).

Redelvím, que até então apenas bebia, atacou um assunto perigoso, exprimindo seu desprezo pelo Silviano e pelo Glicério:

— Mentalidade sórdida de burgueses! Vocês são uns idiotas e uns palhaços. [...] Redelvím me chama comodista e vive a dizer que, no meu "cepticismo de pequeno burguês" (a expressão é dele), sirvo, afinal, ao capitalismo. Silviano, ao contrário, me repreende pelo que denomina "sentimentos plebeus" (ANJOS, 2002, p. 53).

Os acontecimentos políticos se precipitam e Redelvím é preso por suspeita de participação em movimentos de esquerda. Os amigos se mobilizam como podem para conseguir sua soltura. Tempos depois é liberado, por falta de provas, e muda-

se da cidade. A vida de cada um começa a tomar rumos diferentes e apenas Jandira e Belmiro mantêm-se em contato, embora a amizade já não permaneça a mesma.

Solto Redelvim e acalmados os acontecimentos, a vida de Belmiro prossegue entre triste e tranquila, até que os amigos começam a se afastar.

Antonio Candido (2004, p. 77-78) entende a figura de Belmiro como retrato do intelectual que, mergulhado nos livros, não se dá conta de seu papel na sociedade. Ilustração, para o crítico, dos efeitos da inteligência construída pelo excesso de análise.

Encarando assim o livro, o seu núcleo significativo vai ser encontrado numa página do diário de Silviano, indiscretamente lida por Belmiro: “*Problema* — O eterno, o Fáustico — O amor (vida) estrangulado pelo conhecimento”.

É este, com efeito, o problema central da obra. A atitude belmiriana resulta de uma aplicação do conhecimento aos atos da vida — entendendo-se neste caso por conhecimento a atitude mental que subordina a aceitação direta da vida a um processo prévio de reflexão. E assim, Ciro dos Anjos nos leva a pensar no destino do intelectual na sociedade, que até aqui tem movido uma conspiração geral para belmirisá-lo, para confiná-lo nas esferas em que o seu pensamento, absorto nas donzelas Arabelas, nas vilas Caraíbas do passado, na autocontemplação, não apresenta virulência alguma que possa pôr diretamente em xeque a ela, sociedade organização.

Na repartição, Belmiro conhecera Carolino, considerado por todos um parvo, mas que Belmiro vai descobrindo ser um rapaz sensível, amigo e inteligente. Carolino, percebendo o afeto do colega, aproxima-se dele e da família, tendo tido participação importante no episódio da doença e falecimento de uma das irmãs de Belmiro. Ao fim da narrativa, Belmiro só pode contar com Carolino entre seus amigos, o que aprofunda ainda mais a solidão do amanuense.

O fim da narrativa coincide com o desejo do protagonista de encerrar o registro dos acontecimentos cotidianos.

Tendo verificado que se esgotara minha provisão de papel, Carolino me trouxe esta manhã uma porção de blocos. Sangrou rudemente o almoxarifado da Seção do Fomento...

Providente e providente amigo! Esqueceu-me comunicar-lhe que já não preciso de papel, nem de penas, nem de boiões de tinta. Esqueceu-me de dizer-lhe que a vida parou e nada há mais por escrever (ANJOS, 2002, p. 227).

A narrativa da vida de Belmiro termina com a mesma sensação que dera início à escrita do diário: a paralisia. As lembranças do passado não o modificam e o presente também não o move, pois insiste em manter-se à margem dos acontecimentos. Diante de situações que poderiam dar novos rumos à sua existência ou que, pelo menos, poderiam levá-lo a ter novas experiências, opta por

evadir-se, quer em razão de um ceticismo em relação a si, quer pela negação da realidade, para a qual, parece, não se sente apto ou não o atrai. O resultado é o encolhimento da vida. Belmiro, como afirma Cerisara Gil (2004, p. 59):

[...] reflete, mas — paradoxalmente — não critica; pensa, mas suspende o juízo crítico do pensamento. Os dois planos do presente, assim, se fecham em estado de paralisia: por um lado, os acontecimentos narados e descritos do mundo social “não formam, embora esbocem, um sistema autônomo, de outro, o gesto reflexivo no presente é muito tímido para questionar seja a existência atual, seja a passada.

O resultado é a frase final da obra, que, em tom de melancolia e encolhimento, encerra a narrativa: “— Que faremos, Carolino amigo?” (*O amanuense Belmiro*, p. 227).

O amanuense Belmiro é também a narrativa de um pobre-diabo, o que é admitido pelo protagonista ao projetar sua opinião sobre si no pensamento dos amigos: “Depois, meti os cadernos debaixo do braço e saí, encabulado, em companhia de Glicério e Silviano, que deviam ter achado a cena muito cômica e por certo me consideraram um pobre diabo” (*O amanuense Belmiro*, p. 153). Um pobre-diabo em que a postura diante da vida tem uma aparência menor de tragédia, pois não o leva a atitudes radicais, como é o caso de Luís da Silva, de *Angústia*; não o leva à morte, como acontece com Severino, de *Navios iluminados*; não vê o fim de uma era, como Carlos de Melo, de *Banguê*; mas, semelhantemente a todos eles, experimenta o fracasso, porque, não conseguindo tomar as rédeas da própria vida, debatendo-se com suas próprias debilidades e sofrendo os efeitos de circunstâncias externas, vê sua vida paralisada e nada do que imaginou para si realiza-se.

A análise desses quatro romances, em caráter de amostragem, todos pertencentes à década de 1930, não permite concluir outra coisa senão a constatação de Mário de Andrade, de que, sem combinação, sem modismos e sem se saber por quê, a figura do personagem fracassado se insinua na literatura brasileira, em demonstração de que alguma modificação se operava na inteligência brasileira da época (ANDRADE, p. 185).

Sendo o objetivo deste capítulo chegar a essa constatação, ficará para o Capítulo 3 a compreensão mais ampliada da figura do fracassado e de suas implicações, ao transfigurar uma realidade que, muito além dos dramas individuais, alcança uma visão de nação, por dar a ver um projeto deturpado de país, alvo de crítica dos romancistas de 30.

CAPÍTULO 3

OS RATOS: HERÓI FRACASSO E NAÇÃO DEGRADADA

“Que é que deve fazer?... Que é?” (*Os ratos*).

1. O relato do fracasso

A história de *Os ratos* é a narrativa do fracasso de um homem e de uma nação. Embora o romance não seja panfletário, pois, por convicção, Dyonelio Machado não produzia obras dogmáticas, é evidente a representação de um personagem específico e de uma sociedade complexa. Naziazeno é a figura de um grupo de pessoas que, como ele, não consegue lidar com uma economia espoliadora, em uma sociedade de estrutura opressiva, que transforma todas as coisas em mercadoria. O que se acompanha, ao longo das páginas do romance, é a transfiguração, pela literatura, de uma época importante da história do país e de suas consequências na vida de uma cidade, como microcosmos de uma nação.

O narrador de *Os ratos* conduz a história com conhecimento dos fatos externos e do mundo interior da personagem, mas essa revelação se dá paulatinamente, à medida que o leitor vai tomando pé da história. Nada lhe é adiantado, e a voz do narrador, que, muitas vezes, parece confundir-se com os pensamentos de Naziazeno, vai tecendo o enredo como quem assiste aos acontecimentos.

O leiteiro diz-lhe aquelas coisas, despenca-se pela escadinha que vai do portão até à rua, toma as rédeas do burro e sai a galope, fustigando o animal, furioso, sem olhar para nada. Naziazeno ainda fica um instante ali sozinho. (A mulher havia entrado.) (MACHADO, 2004, p. 7).

Naziazeno observa melhor o indivíduo: ele tem mesmo o ar de pessoa de fora, de gente da campanha. A pele é trigueira, cheia de rugas. Parece homem de quarenta anos. Tem o cabelo todo preto e liso, como de índio.

Certamente não mora na linha do bonde. Habita uma pequena chacinha, onde possui sua criação. Tudo é relativa fartura lá. Dinheiro não há de ter, *dinheiro*: mas tem a despensa cheia. A casa produz: galinhas, um que outro porco, frutas, etc. (MACHADO, 2004, p. 16).

Está inquieto. A cabeça lhe arde. Os olhos cada vez mais cheios de farinha. Que horas são? Parece que ouviu, por entre o vento, ainda há pouco, umas pancadas de relógio na casa vizinha, na casa do “rapaz”. Tinha vontade de saber se de fato há lá um relógio que dê pancadas. Adelaide lhe poderia talvez responder (MACHADO, 2004, p. 162).

Em comentário sobre o foto narrativo de *Os ratos*, José Paulo Paes (1990, p. 51) destaca que a voz da terceira pessoa em que é narrado o romance é a voz da objetividade e que o narrador, embora conheça o interior da personagem, pouca coisa traz de lá, o que confirma, na condução da narrativa, essa revelação paulatina, que nada adianta ao voraz leitor:

Quanto ao foco narrativo, ele se centra no protagonista e se articula, salvo nos diálogos diretos, na terceira pessoa, que é tradicionalmente a voz da objetividade tanto quanto a da onisciência. Ainda que tal foco dê ao narrador livre acesso ao íntimo de seu anti-herói, é pouco o que de lá ele eventualmente nos traz: algumas vagas e desconexas lembranças de uma infância rural e interiorana, lembranças que, diferentemente das tão vivas e marcantes de Luís da Silva, em pouco ajudam a desvendar os desvãos da interioridade de Naziazeno.

Da mesma opinião, Aline Pereira Gonçalves (2010, p. 10), em sua dissertação de mestrado, argumenta:

Logo encontramos um Naziazeno que tem suas andanças narradas em terceira pessoa, o que poderia abrir espaço para profundas e amplas análises psicológicas de suas atitudes e pensamentos. Ao invés disso, temos a história apresentada aos olhos do leitor através da perspectiva do protagonista, o que pode ser ricamente observado nos momentos em que a fala/pensamento dele irrompe na narração sob a forma de discurso indireto livre.

Além desse distanciamento apresentado pelo narrador, é fácil perceber que, em nenhum momento, ele se condói do protagonista, mantendo-se distante e desenhando a história pela expressão combinada de elementos internos e externos ao personagem. Em uma história em que nada opera em favor de Naziazeno, o narrador é mais um elemento de resistência: nem sequer uma palavra amenizadora, nenhuma atenuação dos conflitos, nenhuma redenção e também nenhum juízo de valor reprovativo.

Luís Bueno, em seu livro *Uma história do romance de 30* (2006, p. 578), defende que essa escolha narrativa resulta no distanciamento entre narrador e protagonista, de modo que, em nenhum momento, o personagem tem, na voz do narrador, justificativa para suas ações, pensamentos ou sentimentos.

A pequenez de suas ações nunca é justificada. [...] Dessa maneira, a covardia de Naziazeno diante da vida não vai encontrar nenhuma justificativa ou explicação. Se o narrador se aproxima discursivamente, é para que se simule uma situação em que seja vedado a ele criar discursos que ultrapassem os pensamentos de seu personagem, impedindo desde o princípio aquele tipo de adesão arrebatada que se manifesta pela simpatia humana em geral encontrada no romance proletário.

O que Luís Bueno afirma é que, à semelhança do narrador de *Vidas Secas* e diferentemente do que faz o narrador de *Capitães de Areia*, o narrador de *Os ratos* trata o protagonista como “o outro” e nessa condição o mantém. A aparente proximidade de vozes, ao ponto de, como já mencionado, nem sempre se perceber com clareza os limites de uma e de outra, segundo Luís Bueno, é apenas para não permitir que o narrador ultrapasse os limites de sua própria ação.

Quando Naziazeno consegue algum dinheiro para o almoço e resolve utilizá-lo no jogo, em cassino clandestino, o narrador, imparcialmente, descreve os pensamentos do protagonista e os passos para realizar seu negócio.

Mas como perder essa oportunidade?...

Ele vê os seus cinco mil-réis multiplicando-se e a sua entrada em casa, à noite, fatigado e feliz, a boca sorrindo pra a cara muito branca e muito triste da pobre da sua mulher... Pregueia-se-lhe a garganta. Sente uma constrição no rosto... meio sobre os olhos... não sabe explicar exatamente onde... (MACHADO, 2004, p. 78).

Perdido todo o dinheiro que daria para pagar ao leiteiro com bastante folga, o narrador se restringe a expressar o que ocorre no interior da personagem, como uma constatação.

Estende uns dedos trêmulos à espera das fichas. Quando se vê com elas na mão, tem uma resolução súbita: vai pôr tudo na terceira dúzia. Se pegar, mete tudo a seguir no 28. Ou tudo ou nada.

— Feito!

A voz já não é mais cantante. Soa rouca e cansada.

Naziazeno vai se esgueirando... se esgueirando...

Chega-lhe distintamente aos ouvidos o número:

— 3...

Ele desaparece (MACHADO, 2004, p. 92).

No final da narrativa, resolvido o problema imediato de Naziazeno, mas não corrigido o rumo de sua existência, o narrador encerra a história da mesma forma que a começou, descrevendo a cena.

Um baque brusco do portão. Uma volta sem cuidado da chave. A porta que se abre com força, arrastando. Mas um breve silêncio, como que uma suspensão... Depois, ele ouve que lhe despejam (o leiteiro tinha, tinha ameaçado cortar-lhe o leite...) que lhe despejam festivamente o leite (O jorro é forte, cantante, vem de muito alto...) — Fecham furtivamente a porta... Escapam passos leves pelo pátio... Nem se ouve o portão bater... E ele dorme (MACHADO, 2004, p. 197).

Na opinião de Luís Bueno (2006, p. 577-578):

Esse narrador faz uma opção diferente da que predominou no romance proletário. Não há aqui uma adesão dele ao universo de valores de seu protagonista. A distância em relação ao outro permanece registrada no discurso, portanto. Mas a forma que essa distância assumirá na constituição da voz narrativa parece paradoxal: ele faz, em certa medida, do olhar de Naziazeno o seu próprio olhar.

Ao distanciar-se do tipo comum de narrador no romance empenhado de 30, Dyonelio Machado cria uma narrativa que fala por si mesma, que deixa a cargo do leitor a formação dos juízos de valor sobre os personagens, o enredo, os valores e

as ideias ali presentes. Os *ratos* não são um romance de leitura dileitante, pois a complexidade psíquica de Naziazeno desafia o leitor, que, muitas vezes, poderá ficar em dúvida sobre se o fracasso do personagem é resultado pura e simplesmente de sua fragilidade emocional, da crueldade do sistema ou da combinação desses dois fatores. Tal aspecto, com certeza, é um dos pontos fortes do romance, que, não sendo óbvio, leva mais profundamente à reflexão sobre o tema escolhido por Dyonelio.

Nessa construção, a presença desse tipo de narrador, que não se coloca ao lado do protagonista, contribui para garantir a coerência da narrativa. Não encontrando o protagonista nada ao seu redor que lhe facilite a existência, o narrador é mais uma expressão desse contínuo desafio vivido por Naziazeno, cujo propósito é fazê-lo ver a causa real e primeira do dilema que vive. Fica, portanto, repisada a responsabilidade de o protagonista dar novo rumo à vida, realidade da qual se esquiva por toda a narrativa. Conhecedor das circunstâncias externas à personagem e ciente daquilo que vai em seu interior, o narrador de *Os ratos* consegue, por meio dessa escolha, contribuir para a criação de uma história que passa longe das soluções fáceis e da pieguice de considerar apenas vítima quem, de alguma forma, pode subverter/direcionar seu destino.

2. O herói fracassado

A expressão “pobre-diabo” referindo-se a um tipo de herói do romance de 30 ganhou prestígio e passou a ser empregada na caracterização de protagonistas e personagens de certo romance de 30, um tipo de anti-herói ainda não visto na literatura nacional, como afirma Mário de Andrade (s/d, p. 184): o fracassado. O termo aparece no romance *Os ratos*, saído dos pensamentos de Naziazeno, para referir-se a alguém que julgava inferior, mas, em nenhum momento, o personagem atribui a qualidade a si.

Naziazeno Barbosa não é fisicamente descrito pelo narrador, senão por um ou outro detalhe. A imagem de sua fraqueza surge de seus gestos, do tipo e expressão de seus sentimentos, da profusão dos pensamentos, de suas relações em família ou em sociedade e, acima de tudo, da natureza da busca que marca as 24 horas do seu dia.

O herói fracassado representado na obra por Naziazeno vive em constante conflito consigo mesmo e com o outro. Preocupa-se com a opinião dos que o circundam, com o que lhe dirão e, ao fim de tantas dificuldades, com o que será de sua vida. É uma existência marcada pelo fracasso, pela desorientação e por uma incerteza crucial quanto ao futuro. Não há nenhum heroísmo em suas atitudes, sua visão de mundo é medíocre e a dependência da força do outro, digna de compaixão, que têm apenas aqueles que se encontram em situação pior que a dele. A angústia de Naziazeno é o reconhecimento de que não dá conta de sua vida.

Em seu ensaio “Dyonelio Machado, do conto ao romance”, Moisés Vellinho, citado por Paes (1990, p. 40), em dura crítica ao romance, diz ser Naziazeno um “infeliz que se consome sem heroísmo, à procura do dinheiro com que pagar a conta do leite. Afirma que sua vida, retratada em 24 horas, é marcada por “pequenos fracassos, detalhes sem cor nem relevo, incidentes medíocres em si mesmos, mas que se projetam sobre o desfibrado ânimo de Naziazeno como sombras duras e aplastantes”.

Na mesma linha de raciocínio, Mário de Andrade (s.d., 183-184), em texto datado de 1941, expressa surpresa quanto ao surgimento de um anti-herói dessa natureza na produção literária da geração seguinte à sua.

Isto é, sofre sim! Me esqueci do sofrimento humano criado, ou pelo menos largamente desenvolvido na ficção contemporânea do Brasil, esse herói novo, esse protagonista sintomático de muitos dos nossos melhores romancistas atuais: o fracassado. De uns dez anos pra cá, sem a menor intenção de escola, de moda literária ou imitação, numerosos escritores nacionais se puseram cantando (é bem o termo!...) o tipo do fracassado.

Após a constatação, a análise:

Mas em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente pra viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade. Quando, ao denunciar este fenômeno, me servi quase destas mesmas palavras, julguei lhe descobrir algumas raízes tradicionais. Hoje estou convencido de que me enganei. O fenômeno não tem raízes que não sejam contemporâneas e não prolonga qualquer espécie de tradição.

A surpresa de Mário de Andrade, como afirmada por ele, é o fato de não haver precedentes, na literatura brasileira, desse tipo de herói. Sua geração revolucionou as artes, criticou a sociedade da época, mas nunca deixou para trás a

esperança na construção de uma nação com características próprias, com estética própria, que resolvesse, por si, os rumos a tomar. O que ele enxergava, como consequência dessa imagem de fracasso, era uma angústia nova da inteligência do país. Era preciso, pois, compreender esse fenômeno.

Naziazeno vive o fracasso, mas, acima de tudo, acredita-se fracassado. Na vizinhança, considera os outros superiores a si e tem certeza de que a vida deles é melhor que a sua.

O Fraga não viu “nada” naturalmente. Lá está ele na porta da casa, do outro lado da rua. Parece que tem os olhos nele. Cumprimentar? Não cumprimentar? O que o incomoda é que ele lhe vai responder o cumprimento com uma saudação entusiasta, saudação manhã-cedo.

Dá a impressão, o Fraga, de ter uma vida bem arrumada. O padeiro, o leiteiro, quando “voltam”, depois de feita a distribuição, ficam algum tempo ainda conversando com ele. O mês já vai em meio e ele interrompe a palestra, chama a mulher: “— Não seria bom pagar esse homem hoje?” “— Não tem pressa, seu Fraga: ele aí está guardado...” (MACHADO, 2004, p. 11).

Em casa, na relação com a esposa, sente necessidade de se impor, pois o fato de não conseguir suprir as necessidades básicas da família deixa-o inseguro: “— Aqui não! É disciplina. É a uniformidade. Nem se deixa lugar para o gosto de cada um. Pois fica sabendo que não se há de fazer aqui cegamento o que os outros querem” (MACHADO, 2004, p. 9).

Segundo Luís Bueno (2006, p. 587), Naziazeno não cogita estar por cima, resolver o problema, admitir a necessidade de prover melhor a casa, daí sua atitude de desdenho:

No final do dia, obtido o dinheiro para pagar o leiteiro e mais algum, Naziazeno vai aparecer em casa com um bocado de manteiga, confirmando que a renúncia é solução apenas para pacificá-lo, para poupá-lo dos embates da vida e livrá-lo do papel incômodo que ele frequentemente ocupa nos espetáculos de que participa.

Há nele, como em Belmiro [*O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos], esse desejo de pacificação a qualquer custo, que tem a tendência de aparar as arestas do mundo. Tudo para ele é uma questão de simpatia humana.

A ausência do leite nas refeições do filho, para a mulher de Naziazeno, é a submissão à mais dolorosa privação. E Naziazeno sabe da importância real e psicológica dessa bebida. Não poder alimentar o filho com leite, ainda que ele, na infância, tenha bebido água com açúcar para matar a fome, é o retrato contundente do fracasso como pai. Para justificar seu fracasso, culpa o temperamento da mulher e reclama a ajuda que não advém dela.

Foi esse ar de ingenuidade, de *fraqueza* que o tentou, bem se recorda. E como não havia de se recordar, se é ainda esse mesmo ar de fraqueza, de pudor, de *coisa oculta e interior* que lhe alimenta o amor, a voluptuosidade? Mas é um mal na vida prática. Ele precisava dum ser forte a seu lado. Toda a sua decisão se dilui quando vê junto de si, como nessa manhã, a mulher atarantar-se, perder-se, empalidecer. É o primeiro julgamento que ele recebe; a primeira censura aos seus atos, os quais começam, pois, por lhe parecerem irregulares, ilícitos. Sentir-se-ia fortificado, ou ao menos “justificado”, se visse a seu lado a mulher do amanuense franzindo a cara ao leiteiro, pedindo-lhe para repetir o que houvesse dito, perguntando-lhe o que é que estaria porventura pensando deles. A sua mulher encolhida e apavorada é uma confissão pública de miséria humilhada, sem dignidade — da sua miséria (MACHADO, 2004, p. 19).

Essa projeção no outro revela uma faceta do caráter desfibrado a que se referiu Mário de Andrade. O outro é sempre a causa dos comportamentos de Naziazeno ou a solução para os seus problemas. Essa incapacidade de reflexão mais profunda, de autoanálise, acaba por perpetuar em Naziazeno os comportamentos de sempre. Segundo José Paulo Paes (1990, p. 52), a luta pela sobrevivência rouba do protagonista a força da interioridade.

Dir-se-ia que nem existem desvãos, tão absorvido o vemos no aqui e agora da luta pela sobrevivência, imediatez estilisticamente marcada pela narração no presente do indicativo, muito de raro substituído por algum pretérito, o dos farrapos de recordações de infância de Naziazeno, por algum condicional ou futuro, nos curtíssimos momentos de devaneio em que ele imagina uma vida menos apertada. Essa opacidade, esse grau zero de interioridade faz lembrar a do protagonista de *O estrangeiro* de Camus.

Naziazeno não é desempregado nem trabalhador braçal. É funcionário público e, embora ache o trabalho monótono, realiza bem suas atividades. Trata-se, portanto, de alguém com mínima qualificação, o que lhe deveria garantir posição mais prestigiosa na sociedade. O que a situação do protagonista revela é a proletarização do pequeno servidor público, cujo emprego não lhe garante nada além de magros salários, insuficientes à sobrevivência em uma cidade em que a carestia se faz sentir e onde alguns habitantes, como Naziazeno, distantes do interior, não podem tirar da terra seu sustento.

Nas palavras de José Paulo Paes (1990, p. 41) mais uma vez,

Já o pobre diabo, patético pequeno-burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago, vive à beira do naufrágio econômico que ameaça atirá-lo a todo instante à porta da fábrica ou ao desamparo da sarjeta, onde terá de abandonar os restos do seu orgulho de classe.

Dacanal (2001, p. 18), por seu turno, entende que as personagens dos romances de 30 são evidências da fixação de estruturas históricas que se deixam facilmente identificar nas obras do decênio.

O romance de 30 fixa diretamente estruturas históricas perfeitamente identificáveis por suas características econômicas e sociais. As personagens são integrantes destas estruturas, aceitando-as, lutando por transformá-las ou sendo suas vítimas. Ao contrário do que ocorre com quase todo o romance brasileiro do século XIX, não é preciso nem interpretar nem desvelar nada. A realidade histórica, em seus elementos econômicos e sociais, é agora parte que integra de forma imediata — sendo muitas vezes a mais importante — o enredo.

Além de não compreender o mundo ao seu redor e as relações nele estabelecidas, o desconhecimento de si faz com que Naziazeno esteja permanentemente preocupado com a opinião alheia. Preocupa-se com o que a mulher lhe cobra com o olhar, se os vizinhos presenciaram sua discussão com o leiteiro, com sua fama de mal pagador diante dos colegas, se Alcides e Duque, seus amigos, apreciarão suas iniciativas. Essa inquietação diante do outro acaba tornando ainda mais marcados seus fracassos.

— O sr. pensa que eu tenho alguma fábrica de dinheiro? (O diretor diz essas coisas a ele, mas olha para todos, como que a dar uma explicação a todos. Todas as caras sorriem.) Quando o seu filho esteve doente, eu o ajudei como pude. Não me peça mais nada. Não me encarregue de pagar as suas contas: já tenho as minha, e é o que me basta... (Risos.) (MACHADO, 2004, p. 49).

Ele já se “refugiou” nesse trabalho em outras ocasiões. Era então uma simples contrariedade a esquecer... uma preterição... injustiça ou grosseria dos homens... Mesmo assim, quando, nesses momentos, se surpreendia “entusiasmado” nesse trabalho, ordenado e sistemático como “um jogo de armar”, não era raro vir-lhe um remorso, uma acusação contra si mesmo, contra esse espírito inferior de esquecer prontamente, de “achar” no ambiente aspectos compensadores, quadros risonhos. Todos aqueles indivíduos que lhe pareciam realizar o tipo médio normal eram obstinados, emperrados, não tinham, não, essa compreensão inteligente e leviana das coisas (MACHADO, 2004, p. 33).

Em alguns raros momentos, como evidencia a transcrição acima, Naziazeno sente-se superior a alguém, mas, em meio a esse reconhecimento de alguma qualidade sua, há amargura e desdém, sinais de que se sente injustiçado, já que essa pretensa superioridade não lhe garante sucesso. A projeção revela o que se faz claro em outros momentos do romance, o fato de Naziazeno desprezar a si e a todos que considera estarem na mesma situação que ele.

Na opinião de Luís Bueno (2006, p. 590) sobre o tipo de miséria de que Naziazeno é exemplo:

Em *Os ratos*, mais que a miséria física, se destaca uma espécie de miséria mental. A mentalidade de Naziazeno está de tal maneira conformada ao estado de coisas em que nasceu e vive, que ele nem sequer consegue imaginar um mundo funcionando de acordo com uma outra ordem. A todo instante o leitor topa, através daquele contraste sutil da voz do narrador, que não cai nunca no discurso político, com essa mentalidade que, de maneira cruel, volta-se contra si mesma — num movimento que pode ser comparado, em seus efeitos, ao retrato que Lima Barreto faz da incorporação dos preconceitos raciais pelos próprios sujeitos discriminados em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*.

Ao solicitar ajuda a conhecidos, coloca-se propositalmente em situação inferior, a fim de despertar comiseração. Humilha-se ao pedir um vale ao dono da casa atacadista e não mede esforços para sensibilizá-lo.

Diante daquela ameaça de escapar-lhe a presa, Naziazeno tem uma derradeira imploração. Fala-lhe com desespero, com angústia.
— Mas o sr. é impertinente — retruca-lhe o outro. — Já lhe disse que não me é possível.
(MACHADO, 2004, p. 98).

Naziazeno é um pobre-diabo porque sucumbe ao sistema que o oprime. No romance de Dyonelio Machado — ao contrário de diversas obras do mesmo período que não apresentam as características desse grupo de romances em análise, como são os romances de Jorge Amado, por exemplo — o protagonista não se contrapõe ao sistema. Naziazeno não cogita mudar o mundo, apenas resolver seu problema.

Luís Bueno (2006, p. 595) afirma que Dyonelio Machado direcionou o foco de sua obra para a mentalidade do marginalizado e, assim fazendo, “figurou de forma muito mais aguda o esmagamento do proletário no capitalismo”. O maior problema de Naziazeno, segundo Bueno (2006, p. 595-596), é seu embotamento mental, que o torna mais anti-herói que qualquer outro protagonista dos romances de 30.

Dyonelio Machado, por sua vez, construiu uma figuração mais radical do outro do que pôde conseguir o mais empenhado dos autores proletários da década de 30, operando exatamente com aquilo que, mais uma vez, aos olhos da época, aprecia servir apenas aos autores que deram as costas ao outro e criaram um universo ficcional que se fixou na vida burguesa. Em primeiro lugar, pelo uso sistemático da introspecção, que permitiu uma figuração mais ampla do proletário, dando-lhe um estatuto maior de humanidade, já que não é simplesmente uma alma de criança, pura em sua simplicidade, mas sim uma alma embotada. Em segundo lugar, por abolir a simpatia superficial — que permite uma aproximação sentimental do outro, mas em contrapartida tende a idealizá-lo ou vitimizá-lo — e trabalhar com a diferença, com a distância entre a voz do intelectual, que constrói o discurso romanesco, e a voz do outro, a personagem figurada no romance.

Em análise a essa figura do pobre-diabo, José Paulo Paes (1990, p. 51-52) levanta as características dos protagonistas de alguns desses romances, mostrando

o perfil de fracassado. Sua tese é de que essa figura mantém características similares nas várias obras, mas que, em nenhuma outra, adquiriu tamanha dramaticidade como na obra de Dyonelio. Para ele, a inferioridade do protagonista de *Os ratos* é levada ao grau zero. Tudo na vida da personagem é miúda tragédia e a própria estrutura da obra, em sintonia com esse minimalismo, é de total despojamento, uma estética do mínimo, que quase não permite ver-se enredo.

Não se trata, afirma o estudioso, de autodefinição ou de definição por fala de outros personagens ou do narrador, antes é o conjunto da narrativa que irá comunicar ao leitor essa natureza de pobre-diabo. A tensão entre o herói e o mundo, presentes, por exemplo, nos romances de Jorge Amado, como já exemplificado, desaparece e dá lugar a um tipo de anti-herói que aceita o que se lhe impõem. O pobre-diabo de *Os ratos* vive em constante penúria e já não encontra forças para manter intacta a alma. Relembrando as palavras de Paes (1990, p. 56):

A tensão entre o herói e o mundo, tensão que supunha certo equilíbrio de forças, desaparece. Forçado, como o herói desiludido, à aceitação das “forças da vida” que lhe são impostas pela sociedade, o pobre-diabo já não tem mais a força daquele para recuar sobre si e conservar intacta na alma, ainda que frustrada, a interioridade dos seus ideais.

Para José Paulo Paes (1990, p. 56), é a relação com o exterior que leva a personagem à dissolução interior, à reificação, ao ponto de não se distinguir dessa exterioridade.

A necessidade econômica em nível de quase penúria e a ameaça sempre iminente da degradação última de classe fazem dele um brinquedo sem vontade, cuja pavidez e cuja resignação rondam os limites da saturação. Daí que a sua interioridade entre em processo de dissolução, como a do protagonista de *Angústia*, ou se apague num grau zero que é a do anti-herói de *Os ratos*. O rompimento da tensão mínima capaz de manter a interioridade reconhecível em face do real hostil conduz a do pobre-diabo à demonização ou reificação: ei-la totalmente invadida pelas coisas do mundo — não as da natureza, bem entendido, mas a sua fetichização em mercadoria ou dinheiro — a ponto de delas se tornar indistinguível. A interioridade de Naziazeno, tal como nos é franqueada pelo olho onisciente do narrador de *Os ratos*, está de todo posta na demanda que a atormenta: já não existe por si.

A urgência a que é submetido e que é aceita pelo protagonista de *Os ratos* leva-o a viver, nas 24 horas do romance — pequena amostra de sua insignificante existência presente —, em função do dinheiro, que, segundo acredita, lhe garantirá lugar na sociedade e prestígio diante de seus pares e, claro, diante de si mesmo. A reificação é tal, que Naziazeno, em quase delírio, enxerga no sol uma moeda em

brasa, clara demonstração de que a reificação do homem produz a reificação da natureza: “À frente deles, uns edifícios altos, que fecham o ‘largo’ nessa parte, não lhe deixam ver mais a moeda em brasa do sol” (MACHADO, 2004, p. 109).

Como afirma, com propriedade, Regina Zilberman (1980, p. 76):

É tal exemplaridade que acentua o aspecto angustiante de seu percurso diário: pois, se todos os seus dias são como este, sua existência converte-se num estafante, interminável e improdutivo exercício voltado a tapar as lacunas criadas pela sua irremediável falta de dinheiro. É o que determina sua condição de um exilado da vida, alienado em relação a um fluxo temporal que não consegue acompanhar devido exclusivamente à sua crise precária.

Ao se referir sobre a dimensão da busca de Naziazeno por dinheiro, Regina Zilberman (1980, p. 76) considera que

Poucos romances conseguiram traduzir de modo tão flagrante os resultados existenciais da falta de dinheiro para suprir as necessidades mais elementares de sobrevivência: a compra da comida. Assim, Dyonelio Machado atinge nuclearmente a questão e constrói a epopeia da busca do vil metal, denunciando ainda como deste fato resulta o processo de envilecimento do indivíduo. Daí a constituição psíquica de Naziazeno que, incessantemente à procura da quantia que lhe falta, converte sua penúria financeira numa situação existencial.

Luís Bueno (2006, p. 595), ao mencionar os amigos de Naziazeno, a quem o pequeno funcionário público admira por conseguirem safar-se das dificuldades diárias, advoga que esse fracasso, longe de ser individual, torna-se coletivo, pois todos fazem parte, conscientes ou não, da mesma máquina social.

O fracasso deixa de ser individual porque se desenha num contexto em que não é possível sair vitorioso. Mesmo porque um estreitamento mental absurdo impede o surgimento de uma vontade de se opor às forças da vida e reduz o indivíduo aos horizontes possíveis dentro do sistema de exploração econômica, sempre restritos para ele. Naziazeno é, sim, um desfibrado, incapaz de ação. Mas os que estão em posição semelhante a sua e são capazes de ação apenas mantêm a máquina social funcionando, não fazendo mais que roubar dela as migalhas ao seu alcance.

Os amigos de Naziazeno, de quem se socorre sempre que se vê em aperto, não trabalham formalmente, retiram o sustento de pequenas negociações, como intermediação em vendas, penhor e jogo do bicho. À margem do sistema, é na informalidade que garantem seu sustento e que, sempre que solicitados, auxiliam Naziazeno. Acostumados a auferir pequenas quantias de modo sorrateiro, o suficiente para manter-se por alguns poucos dias, Alcides e Duque são o retrato da reificação humana. Duque, o mentor do grupo, em numerosos trechos do romance, é

comparado a um rato, qualificação que, pelo menos uma vez no romance, é também atribuída ao protagonista pelo narrador.

Duque volta-se inteiramente para o lado de Naziazeno. Avança-lhe um focinho sereno e atento. O olhar tem uma fixidez meio triste (MACHADO, 2004, p. 111).

Mas na mesma ocasião o seu ar de pobreza [de Duque], aquele focinho quieto e manso que vem ali a seu lado, tiram-lhe qualquer ilusão. Um frio e um amargo sobem-lhe pelas vísceras acima... (MACHADO, 2004, p. 1117).

Ele [Duque] caminha ali a seu lado, passando-o mesmo um pouco. Seu focinho perdeu aquela expressão neutra e mansa: um ar de concentração — de decisão — o envolve como que de uma chama morna... Seu olhar agora é quente e brilhante. Duque caminha um meio passo na frente. Vai puxando... Baixou o focinho, recolheu-o um pouco... (MACHADO, 2004, p. 136).

Uma superposição vaga de figuras... O Assunção... Fernandes... Martinez... Vê-se arrastado pelo Duque dum lado para outro... Caminham numa cadência... numa cadência... Parece que não pisam. Só enxerga o perfil do Duque, um perfil trigueiro, de focinho fino, um pouco caído... (MACHADO, 2004, p. 169).

A seu lado, Naziazeno ergue-lhe um focinho humilde (MACHADO, 2004, p. 114).

A imagem criada pelo autor patenteia o estado de miséria e de alijamento experimentado pelos personagens. Habitantes da cidade, não se integram, todavia, a ela, nem do seu progresso são beneficiários. As relações sociais, que se dão em uma sociedade capitalista pré-industrial da década de 30, limitam o espaço de ação e circulação desses cidadãos e os condenam ao anonimato e à miséria.

Ainda citando Dacanal (2001, p. 76-77),

Nesta prisão cuja totalidade exata é impossível captar e na qual a riqueza é pouca e não há empregos bem remunerados, os ratos/personagens — a ambiguidade do título é óbvia — se dedicam a coletar níqueis que lhes garantam o pão e o leite à mesa. Não há conflitos, não há dramas, não há teorias, quais que sejam.

Para os deserdados da sociedade urbana pré-industrial — que parece desconhecer a criminalidade — de *Os ratos*, a perambular, sem passado e sem futuro, pelos caminhos de um mundo adverso e inóspito, não há esperanças que transcendam a sobrevivência biológica, presença constante e opressiva a delimitar contínua e implacavelmente o horizonte de sua visão.

Para o autor, o personagem Naziazeno é “paradigma insuperável da desimportância e do anonimato a que estão condenados milhões de seus pares nas megalópoles modernas”. Adquire, portanto, o protagonismo, no ver de Dacanal, grandeza épica, exatamente porque, ao contrastar-se com a figura do herói clássico, capaz de feitos admiráveis, vê-se iluminado “pela aura de uma era, uma era em que os heróis não podem ter outra grandeza que não a de não tê-la (DACANAL, 2001, p. 78).

3. Tempo de fracasso e espaço degradado

Tempo e espaço são grandezas marcantes no romance *Os ratos*, pois a narrativa se constrói sobre constante entrelaçamento de acontecimentos externos e vivências internas. Tempo e espaço oprimem o protagonista. O primeiro, porque se mostra hostil, produzindo em Naziazeno a sensação de estranhamento, de não pertencimento, de deslocamento; o segundo, porque, sendo escasso para que consiga a quantia de que necessita, não lhe permite o sossego e a tranquilidade típicos de um dia comum.

Essas grandezas se fazem presentes em todo o romance de 30 em obras que se utilizam delas conforme a ênfase dos enredos. Em se tratando de romances que, em sua maioria, transfiguraram em suas histórias a interioridade de personagens que habitam lugares em que as relações de trabalho ou de convivência denunciavam um sistema econômico, social e político que se queria discutir, é natural que tempo e espaço sejam elementos essenciais na organização dos romances. A propósito, para certo romance de 30, é um tempo de fracasso, e o espaço, um espaço degradado.

3.1 Tempo de fracasso

A história de *Os ratos* transcorre toda ela em 24 horas. Começa com a chegada do leiteiro para entregar o leite e cobrar a dívida e termina na manhã seguinte, quando, mediante o recolhimento do dinheiro que o protagonista depositou sobre a mesa do comedouro, deixa a porção diária de leite. O tempo cronológico, de fácil identificação, serve para marcar o prazo de que dispõe Naziazeno Barbosa para conseguir o dinheiro de que precisa e dimensionar a urgência dessa solução.

O tempo psicológico tem igual importância no romance, pois a narrativa, que expressa em detalhes o mundo interior do protagonista, é construída, nesse aspecto, por fluxos de consciência. Os conflitos do personagem, seus medos, sua imaginação e seus pensamentos são conhecidos do leitor por esses monólogos interiores, que perpassam toda a narrativa.

Que horas serão? Com certeza é tarde. Não tem ouvido o relógio... Se vai prestar muita atenção, acompanhá-lo, vai se espertar ainda mais.

Quantas horas já está aí, nessa cama, enquanto os outros dormem... dormem...? Talvez umas cinco. Cinco horas?!... Figura-se esse mesmo espaço de tempo de dia, cinco horas dum dia, dum dia de trabalho, de atividade! Das duas às sete da tarde. Estará mesmo todo esse tempo — das duas às sete... — ali deitado, virando-se... virando-se? (MACHADO, 2004, p. 187).

3.1.1 Tempo cronológico

Naziazeno sai de casa bem cedo, rumo ao centro, onde fica a repartição em que trabalha, com o plano primeiro de abordar o diretor e pedir-lhe, novamente, ajuda financeira. Não o tendo encontrado, volta aos cafés, em busca dos amigos e, mais tarde, retornando à repartição, encontra o chefe e recebe dele uma negativa. A manhã é, pois, gasta nesse primeiro ir e vir do protagonista, incerto do que vai fazer e sem condições de permanecer no trabalho.

Entre o meio-dia e a parte da tarde, ocupa-se em procurar pessoas que, indicadas por Alcides, poderiam lhe fornecer o dinheiro. É nesse espaço de tempo também que vai ao cassino clandestino e joga o dinheiro que conseguiu de um conhecido para o almoço. No final da tarde, no café, é que encontra Duque e Alcides, que dão início a diversas tentativas de auferir a quantia pedida por Naziazeno, o que se concretiza apenas ao final do dia, quando o sol se põe e as primeiras estrelas começam a aparecer.

O início e o final do dia de Naziazeno se processam na periferia, onde mora e de onde sai para trabalhar e para lá volta, após conseguir o dinheiro. O intervalo entre esses dois extremos vai encontrar Naziazeno no centro da cidade, às voltas com mil artifícios para solucionar seu problema com o leiteiro.

Durante sua peregrinação, a preocupação com o relógio, para descobrir que horas são, é constante, pois Naziazeno sabe que dispõe apenas daquele dia para achar uma saída e resolver o impasse que vive. O tempo do relógio é, portanto, um tempo real, que oprime o protagonista e delibera que ritmo terá o seu dia. Esse tempo de sufoco, de pressão e de opressão age sobre Naziazeno implacavelmente tanto mais quanto o seu fim se aproxima sem que a personagem tenha encontrado uma solução.

Interessante observar a ligação entre o tempo e o dinheiro, que faz lembrar a máxima capitalista: “Tempo é dinheiro”. Essas duas variáveis estão intrinsecamente ligadas à vida de Naziazeno, que depende de que o tempo não passe até que consiga o dinheiro, do qual também depende para sanar sua dívida. Tempo e dinheiro, por conseguinte, regem o dia de Naziazeno em uma cidade em que o capitalismo se consolida.

Como bem analisa Fernando C. Gil sobre esse tempo cronológico:

A presença deste tempo do relógio é obsessiva, manifestando-se desde o instante em que Naziazeno chega ao centro da cidade (“Mas espera: que horas serão?”; “O relógio da Prefeitura marca pouco mais de oito horas”). A preocupação com a mensuração do tempo cronológico impõe-se de forma imediata a Naziazeno na medida em que o seu “negócio” — ele crê — deve ser resolvido, como qualquer outro, no horário comercial, das atividades financeiras normais. A esta urgência, liga-se outra, a do prazo de 24 horas dado pelo leiteiro. Assim, o tempo objetivo é um tempo regular e impessoal em cujo fluxo se inscrevem as atividades uniformes e cotidianas dos indivíduos no centro da cidade e do qual, num certo sentido, Naziazeno situa-se à margem. Mas no momento em que o personagem se encontra no centro da cidade, esta mensuração do tempo objetivo é mediada pelo valor engendrado pelo espaço mercantilizado pelo qual transita Naziazeno.

Essa obsessão, muitas vezes, determina o ânimo e o ritmo de Naziazeno, que oscila entre a crença de que terá sucesso e o desalento, sono e desejo de fuga. Também Cerisara Gil (1999, 103) fala sobre a ligação entre tempo e dinheiro.

E é neste ponto que se chega à ideia de que a desarticulação e a descontinuidade das ações de Naziazeno se circunscrevem e se projetam numa lógica indissociável do tempo/valor quantificado, que tem na presença e na função do dinheiro, ligados à mensuração do tempo, o elemento unificador e mediador de toda a experiência social. A presença do tempo e do dinheiro mostra-se obsessiva e também inextricavelmente relacionada, a ponto de se verem fundidas em certas imagens. (Lembre-se, por exemplo, que “o sol é uma moeda em brasa”.) A medida do tempo social que norteia as atividades econômicas e a determinação do valor quantitativo das coisas afiançadas pelo dinheiro são linhas de força que sugerem a estruturação da escrita; a elas, aparentemente, tudo o mais parece estar subordinado.

As 24 horas da vida de Naziazeno retratadas no romance são amostra do que é sua vida todos os dias. Impossibilitado de, com seu salário, suprir as necessidades da família e contornar algum imprevisto, Naziazeno entrou em uma roda-viva de dívidas e compromissos não saldados. Essas 24 horas em que, sufocado, busca o dinheiro para pagar mais uma dívida, já que não tem alternativa, pois o fornecimento do leite lhe será cortado, multiplica-se por muitos outros ciclos diários, em que Naziazeno vive o mesmo dilema. Esse tempo de sufoco é, pois, o tempo real vivido pelo protagonista de *Os ratos*.

Olhando para o chão, para as fachadas, para a frente dos cinemas, para as árvores, é noite. Mas Naziazeno ergue os olhos. Bem lá em cima, naquelas nuvens esbranquiçadas, há ainda um ar de dia... As nuvens agora — os pedaços delas que ainda se podem distinguir — têm uma luz esmaecida, lívida...

Duque vai caminhando calado junto dele.

Como se perde tempo pra qualquer coisa!... Naziazeno compara a hora que fazia, quando haviam deliberado ir até a casa de penhores, em que ainda era dia, um dia amarelo, estranho — com *aquela* hora. É noite. É noite... (MACHADO, 2004, p. 131).

3.1.2 Tempo psicológico

A exploração do mundo interior de Naziazeno é um dos pontos altos da narrativa de Dyonelio Machado, se não o maior, pois, por essa janela, o leitor consegue vislumbrar a complexidade do drama do protagonista, que vai muito além da tarefa de conseguir o dinheiro para pagar ao leiteiro. Esse equilíbrio entre fatores externos e internos, entre o caráter social do romance e a construção psicológica da personagem central é o que torna este um dos grandes romances da literatura brasileira.

Nenhum outro personagem do livro detém essa complexidade psicológica. A mulher de Naziazeno muito pouco fala e aparece; o filho, Mainho, é apenas mencionado, mas não protagoniza nenhuma cena. Duque, Alcides e os demais conhecidos são bem caracterizados, mas não assumem, na narrativa, dimensão suficiente para que seu mundo interior seja explorado. As atenções do leitor fixam-se, quase por completo, em Naziazeno, às voltas com seu drama e suas implicações.

A história começa com a narração do encontro matinal entre Naziazeno e o leiteiro. À saída de casa, o protagonista já vai vendo o mundo pela lente de sua imaginação atormentada: “Talvez ele não compreenda “aquilo”. Talvez não saiba o que imaginar. São tão diferentes... Ele nunca briga com a mulher, nunca levanta a voz... Talvez não compreenda...” (MACHADO, 2004, p. 12).

A viagem de bonde, rumo à cidade, é feita sob suspensão: a mente divaga e os pensamentos de Naziazeno reforçam o drama que vive.

Agora, todos os dias, vai levantar àquela hora. Chegar cedo à repartição. Lá há de estar outra vez o Horácio conversando a uma das portas com o Clementino, conversa lenta, de coisas passadas, passeios, casos de cavalos, de sujeitos de outros lugares... O encanto que tem essa vida, que ele já supunha extinta, e que o Horácio e o Clementino, simples serventes, ainda conhecem... (MACHADO, 2004, p. 14).

Esse tempo em que pensa, divaga, imagina, e até delira, como ocorre nos últimos capítulos do romance, é um tempo de suspensão do tempo cronológico, quando a narrativa se desenrola sem a precisão do relógio. Fernando Cerisara Gil (1999, p. 93-94) fala sobre isso.

Esses elementos externos, portanto, estão a apontar, em sua diversidade, algo que está para além de seu mero efeito de real, ainda que não deixem de cumprir esta função. Ao mesmo tempo em que preservam e projetam em si a linearidade e a cronologia dos

eventos, as pequenas e miúdas cenas e pessoas que rodeiam o personagem acionam imagens e visões que momentaneamente irão suspender a sequência de acontecimentos que enformam o contexto narrativo. Como presença da consciência subjetiva de Naziazeno, essas visões e imagens não somente travam o tempo percebido e vivido no presente, mas, ao proceder assim, instalam também uma espécie de descontinuidade temporal e discursiva, ao surgir ora como instantâneos de experiências passadas (a doença do filho, as apostas em cavalos, etc.) ora como sentimentos e impressões difusas e amorfas (a imagem de sua mulher, por exemplo, “uma confissão pública de miséria humilhada, sem dignidade — da sua [Naziazeno] miséria”).

Cerisara Gil (1999, p. 94) defende que, não obstante a narrativa ver-se atravessada pela revelação desse mundo interior do protagonista, esses pensamentos, sentimentos e lembranças são desprovidos de profundidade, pois não levam a personagem a reflexões ou a análises em profundidade suficientes para a mudança, de modo que nem as lembranças são, de fato, memória, nem esse mergulho interior é, realmente, uma ação consciente de Naziazeno, antes apenas fragmentos dispersos entre si, cuja presença aponta uma espécie de opacidade psicológica do personagem e cuja natureza não estabelece uma dinâmica a partir propriamente de uma lógica da interioridade do personagem.

Daí por que, embora a existência de Naziazeno seja povoada por aquilo que vai em sua mente, esses pensamentos, originados do mundo exterior não o levam à mudança, pois incapazes de fazê-lo refletir, em decorrência da pressão que os elementos externos exercem sobre si mesmo. Os efeitos do tempo cronológico em Naziazeno são tão letais que impedem que seu mundo interior aflore com a profundidade necessária à solução de seu problema real.

Nem mesmo nos últimos capítulos, em que Naziazeno passa rememorando todas as ações do dia, alguns acontecimentos do passado e agonizando diante da possibilidade de os ratos imaginários roerem o dinheiro que colocou sobre a mesa, o personagem alcança profundidade reflexiva, pois, chegando o leiteiro e derramando na vasilha o líquido, Naziazeno dorme, deixando em aberto, para o leitor, a possibilidade de um futuro diferente para o protagonista.

O tempo cronológico e o psicológico são tempos de fracasso, pois o primeiro, em sua urgência, compele Naziazeno a um tipo de ação que é capaz unicamente de resolver temporariamente seu problema, permanecendo intacta a razão primeira de sua angústia; e o segundo, porque, não obstante sua profusão, opera apenas na superfície da psique da personagem, que, atormentado, não consegue atinar com a

saída para sua existência. O fracasso de Naziazeno, portanto, também é representado pelo tempo da narrativa em todos os seus desdobramentos. E não só no tempo, mas também no espaço, como se constatará a seguir.

3.2 Espaço degradado

A história de *Os ratos* tem início com a discussão entre Naziazeno e o leiteiro. É bem cedo e os vizinhos ainda não saíram para o trabalho, mas já estão de pé e presenciam a conversa. Naziazeno sente-se envergonhado diante da mulher e dos moradores do bairro. Diante da mulher tenta se impor, mas ao sair e ver um ou outro rosto de vizinho escondido, encolhe-se, supondo que todos sabem o que está acontecendo e o reprovam por isso.

Os bem vizinhos de Naziazeno Barbosa assistem ao “pega” com o leiteiro. Por detrás das cercas, mudos, com a mulher e um que outro filho espantado já de pé àquela hora, ouvem. Todos aqueles quintais conhecidos têm o mesmo silêncio. [...] Um ou outro olhar de criança fuzila através das frestas das cercas (MACHADO, 2004, p. 7).

Preocupado com o que pensam os vizinhos quando discute com a mulher e, agora, quando é exposto como mal pagador, Naziazeno experimenta constante apreensão no ambiente em deveria se sentir à vontade.

Dentro de casa, o desconforto continua:

Naziazeno encaminha-se então para dentro de casa. Vai até o quarto. A mulher ouve-lhe os passos, o barulho de abrir e fechar um que outro móvel. Por fim, ele aparece no pequeno comedouro, o chapéu na mão. Senta-se à mesa, esperando. Ela lhe traz o alimento (MACHADO, 2004, p. 8).

A mulher se entristece com a possibilidade de o filho ficar sem leite. Mainho ainda é pequeno e eles já não têm manteiga e queijo em casa há algum tempo. Seu olhar revela que espera de Naziazeno uma providência, e ele sabe disso, daí por que se sente tão pressionado. O lar, que deveria ser lugar de repouso e aconchego, é para Naziazeno, que não consegue reagir, ambiente estranho. Ao assumir postura superior à mulher, determinando o que vão ou não consumir de alimento em casa, como desculpa para a sua incapacidade de suprir as necessidades da família, distancia-se dos seus e não encontra no ambiente familiar a cumplicidade que lhe é típica.

A caminho de tomar o bonde, ao deparar com os vizinhos, acredita que todos conseguem resolver seus problemas. Mesmo o vizinho que, como ele, não paga suas contas, é capaz de se impor e nunca se viu o leiteiro desfeiteá-lo. Todos parecem distintos pais de família, chefes em sua própria casa. Seu desejo é esquivar-se, não cumprimentar ninguém, mas não pode fugir ao mínimo trato social.

O bonde mexeu-se! Das portas, num e noutro ponto, despegam-se os homens, abanam para trás, vão-se pôr nos postes brancos. Da casa contígua à sua sai um rapaz de uns vinte anos, o ar comedido. Cumprimenta Naziazeno, um cumprimento sério, sem intimidade, enquanto a mulher por trás das vidraças parece que os observa.

Naziazeno veio até o meio da rua (o bonde já se aproxima). Se olha para a sua frente, o Fraga é capaz de falar-lhe: acham-se muito perto. Ele terá de fazer-lhe então uma cara de riso, o ar despreocupado. Depois, ao meio-dia, à sua volta, a mulher já *soube* pelas crianças, contou tudo ao marido, ele é capaz de ficar com uns beijos moles de espanto... (MACHADO, 2004, p. 12).

Ele teve de dar com os olhos no outro seu vizinho, o dos fundos. É um amanuense da Prefeitura, tem mulher e filhos, anda sempre barbado. Quando Naziazeno foi morar ali, logo soube da fama que acompanha esse sujeito: “— Não paga ninguém!” Se ele agora aparecesse ali, lá viriam aqueles dois olhos, sabido, de verruma, olhos devassadores... [...] O amanuense na certa que infunde o seu receio. Nunca se ouviu uma alteração no seu pátio. Ele, decerto, franze a cara, diz duas ou três coisas com ar de honestidade incomodada, e é tudo. O *outro* bem sabe o valor *daquilo*, mas não discute mais, anulado numa atitude parecida com a do respeito... é só na carroça que o padeiro, que o leiteiro fazem-se valentes, esbravejando, açoitando o burro. Mas o amanuense já está outra vez dando milho ao galo, a mulher perto, ainda *indignada*. Como são diferentes! (MACHADO, 2004, p. 13).

No bonde, rumo ao trabalho, seu desconforto continua, pois em cada rosto enxerga alguém superior a si, que julga conseguir aquilo para o que se mostra inapto. Todos lhe inspiram respeitabilidade. Voltam-lhe as lembranças de quando o filho adoecera e ele, após o tratamento, não conseguira pagar ao médico. Os pensamentos lhe fervilham na mente e ele se angustia com sua situação. A viagem para o centro da cidade é mais um motivo de insatisfação.

Naziazeno observa melhor o indivíduo: ele tem mesmo o ar de pessoa de fora, de gente da campanha. A pele é trigueira, cheia de rugas. Parece homem de quarenta anos. Tem o cabelo todo preto e liso, como de índio.

Certamente não mora na linha do bonde. Habita uma pequena chacinha, onde possui a sua criação. Tudo é relativa fartura lá. Dinheiro não há de ter, *dinheiro*: mas tem a despensa cheia. A casa produz: galinhas, um que outro porco, grutas, etc. (MACHADO, 2004, p. 16).

Há, em Naziazeno um estranhamento constante, uma sensação de deslocamento onde quer que esteja. Acredita que todos são diferentes, que todos conseguem dar conta das demandas da vida e que, ao contrário dele, são respeitados ou se fazem respeitar. A vizinhança e sua própria mulher são para ele

espelho de sua falta de preparo para a vida, de sua inabilidade para prover o lar e resolver-se como pai, marido e cidadão.

Naziazeno viera do interior e a cidade em que mora começa a passar por um processo de urbanização e de industrialização, deixando para trás as características de cidade provinciana. Aos poucos, o progresso vai chegando, a cidade se expande e o centro, coração dessa nova sociedade que se configura, revela mais claramente as mudanças por que passa Porto Alegre, de urbe provinciana a nova metrópole. Ali está a maior parte do comércio, os bancos, as repartições, e as pessoas para lá acorrem, para trabalhar e realizar negócios. É ao centro que Naziazeno se dirige, em busca da solução de seu problema.

Não se pode dizer que a Porto Alegre da década de trinta, onde se desenrolou a história de Naziazeno Barbosa, já havia sido alcançada por todos os tentáculos da modernidade, que só mais tarde se fariam sentir nas sociedades do século XX, mas a rápida urbanização por que passava a capital do Rio Grande do Sul dava sinais claros de profundas mudanças.

Em suas perambulações, Naziazeno percorre o espaço que vai da periferia, onde mora, ao centro, onde trabalha, num ir e vir sem fim, em busca do dinheiro para pagar o leiteiro. Nessas andanças, a cidade vai se configurando diante do leitor: o cais do porto, os cafés, o escritório, a Prefeitura, as ruas, as praças, as instituições financeiras, o mercado central, o Restaurante dos Operários, a Biblioteca, o cassino clandestino, os conjuntos habitacionais. Esse espaço, porém, não lhe inspira familiaridade nem o convida a integrar-se a ele.

A cidade não tem árvores. A rua é um bloco inteiriço de granito escaldante (MACHADO, 2004, p. 66).

Aquele penacho de fumaça escura que se ergue meio dobrado sobre o céu pesado de vapores são as "obras". A fumaça é da usina (MACHADO, 2004, p. 102).

O semicírculo do horizonte que Naziazeno abraça com o olhar está pesado de vapores. O rio, que reflete e baralha as cores escuras e claras do céu, tem um movimento lento e espesso de óleo. Bem à direita, lá longe, quase sobre as ilhas baixas, as sombras dos grandes navios ancorados no largo cavam buracos prestos na água grossa. Naziazeno vê-se rodeado de areia, perdido naquele pequeno deserto. Ensaia safar-se pela esquerda, alguns metros mais abaixo (MACHADO, 2004, p. 99).

Vem daqueles lados um ruído surdo: a cidade (MACHADO, 2004, p. 102).

A repartição fica lá no fundo, num sobrado. Todo aquele recinto foi-se alterando aos poucos, invadido pelas "obras". Das antigas casas, só ficou aquele grupo, dominado pelo sobrado da repartição (MACHADO, 2004, p. 104).

As marcas do progresso estão ali: a fumaça da usina em funcionamento, as edificações que avançam destruindo a natureza, a expansão do comércio no porto, a presença de imigrantes e o alto contingente de habitantes em Porto Alegre, alterações na paisagem que não passam despercebidas sob o ponto de vista de Naziazeno.

O que lhe entra pelos olhos tem aparência de destruição; sente-se perdido como em um deserto e deseioso de safar-se daquele ambiente. O tom lúgubre das descrições é reflexo de seu estado de espírito e de seu deslocamento da paisagem.

Luiz Eugênio Vécio (1995, p. 70-71), em observação crítica percuciente, destaca a relação entre o espaço e o personagem central de *Os ratos*:

Dessa perspectiva, o espaço urbano em *Os ratos* é um dado que situa a personagem específica, o seu conflito, na medida em que limita sua ação. Naziazeno mora afastado do centro, circula em ambientes que condizem com seu *status*, espera às portas para poder entrar; e sente-se, come e bebe onde lhe é permitido, e está consciente de sua situação, visto que se constrange em ultrapassar certos limites.

Naziazeno não tem consciência da complexidade da estrutura social de que faz parte. Sua percepção dos aspectos negativos da nova realidade se dá em razão dos efeitos práticos: a falta de dinheiro, a ausência de prestígio social, a dificuldade de fazer-se respeitar diante de seus pares. Identifica os sinais daquilo que não vai bem, mas não sabe o que fazer e se restringe à busca de solução de questões imediatas. Não lhe passa em branco a malversação do dinheiro público: “O caminho é aberto entre maquinarias, materiais, ferros. Muita coisa se deteriora à intempérie” (MACHADO, 2004, p. 31), mas isso não é suficiente para mudá-lo. Como advoga Vécio (1995, p. 110-111):

Naziazeno tem consciência dessa realidade e suas andanças pelo centro mostram uma longa reflexão sobre o tema. Seus pensamentos não chegam a um nível de abstração ideológica ou filosófica, mas estabelecem-se na praticidade das relações econômicas cotidianas, com seus equívocos mais imediatos [...].

A personagem sabe muito bem, na prática, na vida vivida, a quem a cidade é confortável e generosa, e o que acontece com indivíduos como ele, cujo trabalho não rende, não produz dinheiro imediato.

Ainda citando Luiz Eugênio Vécio (1995, p. 96), vê-se que o autor defende ser a relação com o dinheiro, nas sociedades capitalistas, um problema diário:

A busca do dinheiro, na sociedade capitalista moderna, é um exercício cotidiano, que revela a existência da eterna luta pela subsistência. Formando-se o problema de

Naziazeno como um exemplo do conflito vivido por incontáveis trabalhadores urbanos, que não ganham o suficiente nem para pagar o leite do filho, a cidade adquire, nesta perspectiva, uma conotação negativa.

Vindo do interior, Naziazeno não se sente confortável na cidade que se agiganta diante de seus olhos e que não o abriga. Repetidas vezes vêm à tona cenas do passado, momentos de conforto e repouso, que não experimenta naquele ambiente. E esse desconforto não é sentido unicamente por ele. Mesmo alguns de seus amigos, figuras marginais, escoladas em negociatas para garantir a sobrevivência, percebem a degradação do ambiente.

Depois, a coisa estava mesmo ruim para todos. O próprio Duque ainda havia pouco tempo confessara-lhe: “— Olha, que eu sempre tive facilidade em me defender nesta cidade. Mas agora não há em quê (MACHADO, 2004, p. 44).

Para Véscio (1995, p. 72), mais uma vez:

O centro da cidade de Porto Alegre fragmenta-se e cada parte é um dado físico que se impregna conotativamente. O drama de Naziazeno tingido de cores fortes as ruas, os cafés, a repartição, todos os becos e labirintos do traçado urbano. Entretanto as condições do espaço exterior não esgotam a problemática da obra. A concretude material do espaço é apenas um dado, um referente.

Num lance vertiginoso para dentro da personagem, vê-se que todo o espaço será contaminado pelo seu estado interior. Assim como em relação ao tempo cronológico/psicológico, o espaço se apresenta nessa dualidade que se exclui e ao mesmo tempo se completa.

A realidade exterior adquire a fisionomia de sua interioridade, o leitor passa a ver aquilo que Naziazeno vê, ou melhor, vê com seus olhos.

A descrição da paisagem reflete suas sensações, as cores, os sons, os cheiros, os gostos e movimentos ficam subordinados ao seu estado psicológico e constituem-se em sua extensão.

Sobre a urbanização do Brasil na década de 1930, presente nos romances de cenário citadino da época, Candido (2006, p. 243) diz ser

[...] acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica.

Essa mudança na estrutura física da cidade altera o estilo de vida das pessoas. O sistema econômico começa a se reproduzir internamente, alterando comportamentos, fazendo surgir novas ocupações, espelhando a agitação típica dos centros financeiros.

À medida que se aproxima do centro, vai encontrando caras graves, em indivíduos relativamente novos, bem vestidos, rápidos e preocupados. Fazem uma estranha ronda através dos bancos, dos cartórios, etc. Parecem andar sempre prontos para uma festa, o rosto bem escanhado. Estão simplesmente trabalhando – “negociando”. Seus rostos, bem de perto, têm uma cor de insônia e um arco machucado em torno dos olhos. Há mesmo uma espécie de concentração melancólica do olhar que lhes dá um vago ar de velhice. (MACHADO, 2004, p. 36).

Ainda nas significativas palavras de Luiz Eugênio Vécio (1995, p. 70):

O espaço urbano no qual se movimenta a personagem é um recorte sinuoso e labiríntico. A geografia espacial composta de portas, janelas, ruas, corredores, esquinas, fachadas, balcões e letreiros conduzem o seu olhar para baixo, para a concretude das construções, para o solo urbano que delimita as possibilidades das ações. O centro comercial, financeiro e burocrático imprimem um ritmo repetitivo e mecânico à movimentação humana. A praticidade da vida é apenas uma das faces da realidade urbana, que, com seu dinamismo objetivo e imediato, esconde ou até mesmo sufoca a realidade individual particular, cuja dinâmica se estabelece a partir de outra fonte: do subjetivo.

Para este crítico, a massa humana que transita no centro da cidade esconde-se na funcionalidade de cada um, no papel que desempenha, compondo a paisagem urbana em seu aspecto mais superficial e mercantil (VÉSCIO, 1995, p. 70).

Conforme afirma Arrigucci Jr. (2004, p. 201-202), em *Os ratos*, é o olhar de Naziazeno que revela a cidade,

[...] que se mostra, por isso, deformada pela visão subjetiva: imagens alucinatórias ou delirantes correspondem às tensões opressivas que ele experimenta no íntimo e se desenham como figuras refletidas num espelho anamórfico. A *deformação*, categoria central da arte expressionista, se torna um princípio fundamental da construção do romance. E dela depende em profundidade a configuração do espaço ficcional.

Cláudio Cruz (1994, p. 90) considera que a cidade de Porto Alegre, no romance, adquire o *status* de personagem, mais especificamente de antagonista do personagem central.

Assim podemos pensar que uma das bases da estrutura romanesca, no caso de *Os ratos*, vem a ser a relação homem/espaço, onde o primeiro termo é representado principalmente pela personagem Naziazeno, e o segundo, pela cidade de Porto Alegre. Essa, em pleno processo de expansão capitalista, atuará, sob muitos aspectos, como antagonista aos desígnios do pequeno funcionário. Elevada a cidade ao nível de personagem, é natural que ela se apresente ao leitor de maneira bastante intensa.

Ao chegar ao centro, vindo de casa, Naziazeno para em um café, na esperança de encontrar os amigos a quem pedirá ajuda. Esses estabelecimentos,

tão comuns nas cidades do início do século XX, são ambientes tipicamente masculinos, pontos de encontro de amigos e cenário de diversos negócios. Naziazeno também os frequenta, quer para dar uma pausa e descansar nos intervalos do trabalho, quer para ter um dedo de prosa com os conhecidos.

Não obstante o hábito, sua condição financeira e o fato de dever dinheiro a pessoas a quem teve de recorrer em diferentes situações tornam o ambiente dos cafés, muitas vezes, constrangedor, pois lá encontra seus credores. Ter de se esquivar dessas pessoas perturba-o profundamente, pois se vê privado dessa socialização.

Carvalho, a cabeça baixa, confere, separando-as com um dedo, como uma cozinheira “escolhendo” feijão na tábua da mesa. Destaca uma moedinha, que põe de parte, com dedo moroso. [...] Pega da bengala e dos jomais que colocara numa cadeira ao lado e se levanta, relanceando um olhar pelo café, olhar que vem “ferir” o rosto de Naziazeno, que estremece, como se um jato de holofote subitamente o iluminasse. Desvia precipitadamente a cara; põe-se a olhar para o Alcides. A figura porém do Carvalho avança pouco a pouco na franja do seu campo visual; é apenas um vulto negro e alto, avançando cadenciadamente. Seus passos soam já... Naziazeno mantém o pescoço duro... Qualquer relaxamento de músculos põe-no cara a cara com o outro... Está começando a sentir um calor no rosto... (MACHADO, 2004, p. 27).

Na repartição em que trabalha, o ambiente não lhe é mais amigável, pois ali também vive momentos de constrangimento. A mais de um colega ficara devendo dinheiro, além do diretor. Socorreu-se do chefe quando seu filho adoecera e, não podendo honrar o compromisso de pagar o empréstimo, só o fazendo bem mais tarde e não na quantia completa, em razão da penúria de que nunca se afastara, era motivo de chacota dos colegas.

Nem há como interessá-los “naquele” caso. E, se, porventura, os *abordasse*, lá haviam de vir aquelas evasivas, aquele desviar de olhos, a maior ou menor pressa de desconversar, de se libertar daquele assunto, de fazer valer os seus direitos de a ele ficarem tranquilamente estranhos... estranhos!... (MACHADO, 2004, p. 46).

Sim, Naziazeno sabe que os empregados mais graduados troçaram respeitosamente o diretor, que este (que é um moço) meio encabulou, alegando que não conhecia o caso, que era ainda estranho ao meio, que “noutra” não cairia, pois era realmente qualquer coisa assim como censurável estar cultivando esses exemplos de desregramento ou de perdularismo sistemáticos... (MACHADO, 2004, p. 24).

Em alguns momentos, chegara a sentir entusiasmo pelo trabalho, mas a monotonia da atividade e a falta de fiscalização permitiam-lhe acumular serviço de dez meses. O desempenho das funções não era fonte de realização, o que ganhava não era suficiente para seu sustento e da família e o conhecimento dentro e fora da

repartição sobre a falta de lisura na administração das obras afetava ainda mais a disposição de Naziazeno para o trabalho.

“— O escândalo está por estourar” — acrescentar Alcides. “— É pra qualquer dia desses.”

Naziazeno tem uma revolta. Esse ganho fácil e criminoso é uma extorsão aos demais. É por isso que ele é um roubo.

[...]

“— Mas o que é que me importa isso, quando...? Com efeito, que é que lhe importavam aquelas bandalhices, quando tinha essa barra pesada, de ferro, sobre o peito?... (MACHADO, 2004, p. 43).

Antes de chegar à repartição, o encontro com meninos brincando na rua, remete-o à infância no interior e nessas lembranças experimenta repouso.

Ele quer ir até lá! Aquele canto da sarjeta tem o que ele nunca mais encontrou no seu mundo: o repouso feliz, o aconchego humano, seguro e imutável. Ele quer ir! “—Vem primeiro beber o teu leite!” Ele vai dizer à mãe que não quer leite, hoje. Mas ela o obriga a entrar (MACHADO, 2004, p. 47).

Davi Arriguci Jr. (2004, p. 202) percebe a contradição vivida por Naziazeno, que não pode voltar para o interior, pois sua vida está estabelecida na cidade, mas também não consegue adaptar-se a ela, uma vez que não lhe oferece o acolhimento de que necessita.

No romance, a cidade não se apresenta em seu aspecto externo organizado, produto da descrição de um narrador que dela tivesse um completo domínio topográfico; ao contrário, se dá a ver tal como é vivida por dentro, no corpo a corpo do homem com o meio. Vem dramaticamente recortada: nela, os passos de Naziazeno se emaranham, em repetido vaivém da repartição ao centro, na sua errância pelas ruas. Estas raramente têm nomes declarados — Sete, Ladeira, Santa Catarina —, e são poucos os marcos referidos — as docas, o mercado, a Igreja das Dores, o Hotel Sperb, o Restaurante dos Operários —, mas esses poucos elementos e outras ruas, praças, avenidas, casas e bancos sem nome criam a atmosfera viva e desconcertante da Porto Alegre da época. Ela pode ameaçar Naziazeno, como um bloco inteiro ou pelas brechas do tempo que se escoia; por vezes, é o lugar da solidão e da estranheza, da rua que parece outra, do deserto onde ele se perde e sonha em vão com o retorno à casa.

O relato acompanha a odisséia terra a terra do anti-herói, na verdade um homem pobre, não completamente radicado no espaço urbano, pois sente a nostalgia da vida do campo que ele imagina mais encantadora, farta e melhor do que ela jamais foi. A todo momento, Naziazeno deixa rastros desse sonho idílico que ainda o acompanha. Entretanto, ele erra solitário ao acaso no labirinto das ruas, em busca da pequena quantia que parece cada vez mais impossível de obter à medida que o tempo se esvai e se esgotam os seus pequenos expedientes.

O passado distante é o seu lugar de aconchego, de pertencimento, sentimentos que se perderam na cidade grande. Naziazeno não faz parte daquele

cenário, não se integra a ele, não é recebido amigavelmente. A cidade não facilita sua vida e nela não encontra socorro.

A negativa do diretor em ajudá-lo, concedendo um novo empréstimo, e a humilhação sofrida diante dos colegas suscitam em Naziazeno o desejo de fugir: “Naziazeno deriva na enxurrada” (MACHADO, 2004, p. 50). O ambiente antes indiferente às suas mazelas recrudesce ainda mais e torna-se insuportável: “Não vai voltar para casa. A questão dos níqueis é o de menos... Não voltará também à repartição no expediente da tarde” (MACHADO, 2004, p. 53).

O protagonista, diante do malogro de seu plano primeiro, e não encontrando o Duque no café, dá início a um périplo, tentando levantar o dinheiro. Alcides incumbira-se de jogar uns tostões no bicho, mas Naziazeno sabe que não está aí a solução de seu problema. Seu destino, resultado da conversa com Alcides no café, é procurar o corretor da rua Quinze, que ficou devendo cem mil-réis de uma comissão ao Alcides. Ao chegar defronte da casa do corretor, novamente se sente obstado.

Naziazeno está defronte duma porta inteiriça, pintada dum gris sujo, e um pouco empenada, fechando mal embaixo. Já bateu e espera.
Mas ninguém atende. Bate de novo, com mais força. A tábua é grossa, sem sonoridade. Ele magoa os dedos numa superfície dura como metal, cheia de grumos — da justaposição sucessiva de várias camadas de tinta.
A demora intimida-o. A sua “tarefa” precisa de facilidades... (MACHADO, 2004, p. 61).

Tendo sido orientado a procurar a outra parte que participou do negócio encabeçado por Alcides, subgerente de um banco, Naziazeno dirige-se à instituição financeira, mas é informado que Mr. Rees está em viagem. Do banco, dirige-se ao escritório de um amigo de Duque, o advogado Otávio Conti, na esperança de que este o desafogue. As ladeiras são íngremes, o sol está quente e tudo lhe parece difícil. A geografia da cidade cansa-o.

Do meio da quadra retrocede. As suas passadas são grandes e compassadas, porque é forte a subida e ele já anda cansado de tanto caminhar.
Vai pelo cordão da calçada. Entre ele e a parede, como num canal em declive, os transeuntes derivam com a força de água corrente (MACHADO, 2004, p. 74).

No meio do caminho, encontra um conhecido a quem pede dinheiro para o almoço. Esquece o advogado, a fome e deposita sua esperança na roleta, crendo que pode multiplicar aquela pequena quantia e ver-se livre de seu desassossego.

A degradação do espaço não se refere apenas à sua nova configuração física, ao crescimento da cidade, à poluição, à hostilidade e à indiferença que tornam passado as relações estreitas e solidárias, típicas de lugares pequenos. Ela se estende ao comportamento social, marcado pela corrupção, prevaricação e pequenos delitos. Há um grupo que se organiza e vive da miséria daqueles que não conseguem sobreviver ao mínimo imprevisto. São os agiotas, as casas de penhor, o jogo do bicho e os cassinos clandestinos, onde se deixam promissórias, joias de família e pequenas quantias no afã de resolver problemas imediatos.

Duque e Alcides, a quem se associa Naziazeno, vivem de negociatas e pequenas contravenções, para suprir suas necessidades ou ajudar os amigos a safar-se de dificuldades. É a impossibilidade de crescimento de um grupo de pessoas, a aniquilação da vontade, resultado de uma organização social cruel, baseada na aparência e em um enriquecimento de poucos que desestruturam Naziazeno. Ele considera Duque e Alcides uns vencedores, porque conseguem ludibriar o sistema e dele arrancar seu sustento, mesmo que não seja com trabalho. E é assim que Naziazeno decide agir. Ao entrar na tabacaria, onde está instalado o cassino clandestino, acredita que pode multiplicar o dinheiro e, sem esforço, resolver seu problema.

A tabacaria é dividida em diversos ambientes, sendo os fundos reservados para o jogo de azar. A descrição do lugar revela o caráter de contravenção:

Avança. O corredor, lá no fundo, não tem porta. Desemboca diretamente no salão, sobre um dos lados. O salão é envolvido por uma luz pálida, dessas luzes que provêm das áreas. Naziazeno vê lá no fundo o perpassar de sobras. Chega-lhe aos ouvidos um ruído surdo de passos, polvilhado por um crepitar fininho de fichas. E nenhuma voz. Parece que, lá dentro, estão ocupados num trabalho árduo e concentrado..." (MACHADO, 2004, p. 83).

O ambiente é tenso, embora o comportamento calculado das pessoas não permita ver quem perde e quem ganha. O *croupier*, mecanicamente, manipula o ancinho, puxando as fichas e anunciando os números. Naziazeno, que acredita na solução milagrosa de seus problemas, deposita ali sua esperança.

São espaços coletivos, mas ocultos, em razão da clandestinidade. Esse traço também caracteriza a espacialidade no romance e revela como pessoas se organizam para ganhar dinheiro fácil e como isso determina a face visível e invisível da cidade.

Esse ambiente que Naziazeno cria ser seu local de redenção enterra de vez a esperança de conseguir, por si só, o dinheiro de que precisa. Com os cinco mil-réis chega a ganhar cento e setenta e cinco mil-réis, quantia que representa mais do que o triplo do valor de sua dívida. O excesso de autoconfiança que lhe surge naquele momento faz com que insista nas apostas e perca tudo.

O mais são portas fechadas nos contatos com conhecidos, agiotas e casas de penhor. O dia chega ao fim, a noite se aproxima, as luzes vão aparecendo e o prazo de que dispõe vai se extinguindo. Não é da cidade que vem o socorro de Naziazeno. Ao fim, é Duque e Alcides que, envolvendo “dr.” Mondina, um rábula amigo de Duque, resgata o anel de Alcides que fora penhorado e dá a eles a quantia até que a renovação do título se dê no dia seguinte.

É esse caráter oculto dos ambientes que Luiz Eugênio Vécio destaca em seu trabalho acadêmico (1995, p. 75).

[...] os lugares coletivos e públicos também apresentam uma face oculta. Nela encontram-se os espaços clandestinos, onde se movimentam aqueles que agem na contravenção. O jogo e a agiotagem com suas leis próprias devem ser respeitadas por questão de sobrevivência. Tudo isso no centro da cidade; um espaço destinado também às ações marginais, para uma camada marginal, e, por contraditório que seja, é justamente nesse espaço que Naziazeno consegue o dinheiro suficiente para pagar a dívida.

É nesse lugar que a ação se intensifica, as personagens se encontram, tomam decisões e acabam por resolver o problema. É ali que a narrativa ganha dinamismo, e Naziazeno, companheiros. Até então andava solitário carregando seu drama, movimentando-se acompanhado pelo trabalho de sua mente que incessantemente realimentava seu fracasso.

A degradação do espaço em *Os ratos* existe como um dos elementos que deixa clara a problemática por detrás da história do protagonista. A existência de Naziazeno, tal qual se dá, encontra razões interiores, mas também se concretiza na exterioridade, numa relação dialética entre o homem e o espaço por ele habitado, transformando-se a cidade de Porto Alegre em lugar de opressão em vez de libertação, como defende Arrigucci Jr. (2004, p. 206).

A disseminação de traços de rato por toda a narrativa completa a saturação do ambiente pela ideia obsedante: o microcosmo atormentado em que se converteu a Porto Alegre de Dyonelio. A cidade deixou de ser um lugar libertário, para se tornar o espaço fechado da estranheza do mundo, como se fosse a confirmação soturna da noite moral numa gravura de Goeldi.

4. O herói fracassado e a nação deformada em *Os ratos*

Antonio Candido afirma que não se pode estudar literatura em comparação com o real, pois as obras devem ser “compreendidas e explicadas na sua integridade artística, em função da qual é permitido ressaltar este ou aquele aspecto (CANDIDO, 2000, p. 28), pensamento ao qual se perfilha este trabalho, daí não ser demais esclarecer que as análises feitas se justificam pela própria natureza do romance de 30, percebida por todos como fortemente social. Além dessa constatação, é impossível não observar que a história faz menções à situação política do país na fala de alguns personagens, o que só vem confirmar a intenção de alguns dos autores de 30 — e, no caso específico, de Dyonelio — de construir uma obra que, literária, não deixa, contudo, de afinar-se com seu tempo. Maria Zenilda Grawunder (1997, p. 27) traz a fala de Dyonelio sobre este tema em seu livro *O cheiro de coisa viva*.

Os ratos é um romance social por excelência. Nem poderia ser de outra forma. Na época (1935), a ação intelectual dos escritores honestos desloca-se, insensivelmente, para o plano social, atuando em função revolucionária, na luta pela abolição definitiva da escravatura moderna. A coluna vertebral de *Os ratos* é a tragédia do homem que ainda se definia. Naziazeno Barbosa — o personagem central — precisa dar um passo, que não pode continuar naquela posição. Mas não dá o passo. E o romance se desdobra em torno dessa indecisão. A datilógrafa, impressionadíssima, disse: “Como o Dr. Dyonelio conhece a pobreza”. Esta opinião vale muito mais para mim do que o juízo da comissão que julgou o meu livro, num concurso em que compareceram seis escritores.

Em sua dissertação de mestrado, Carla Tatiana Boaretto (2009, p. 57), em consonância com as afirmações de Dyonelio, afirma:

Há em *Os ratos* a desumanização em decorrência da opressão que o homem sofre no mundo capitalista, mundo em que o homem é oprimido pelo próprio homem. *Os ratos* traz o ambiente da cidade grande, com nostálgicas remissões ao interior quando Naziazeno rememora sua infância. A miséria humana é apresentada numa linguagem direta e econômica, com fronteiras discursivas dialógicas, frágeis e ambíguas. Naziazeno é um exemplo da degradação social, mas enquanto os outros personagens procuram novos caminhos para sobreviver, ele remói as frustrações e conserva a sua inércia. As poucas esperanças que tem estão relacionadas com a solidariedade dos companheiros.

A leitura de *Os ratos* deixa clara, portanto, a denúncia de seu autor, mas também a consciência de que a obra de arte é transfiguração, e não cópia fotográfica do real.

Em “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido (2006, p. 169) fala sobre duas fases na formação da literatura brasileira: a primeira, marcada pela

noção de país novo, e a segunda, perpassada pela noção de país subdesenvolvido, como visto anteriormente. Se o Modernismo, em sua primeira fase, foi expressão da primeira (não sem razão o movimento vingou na cidade de São Paulo, que enriquecia rapidamente em razão do progresso industrial), o romance de 30 expressou com clareza a segunda, num momento de declínio da crença em transformações progressivas.

Na contramão dos movimentos políticos de integração nacional, a produção literária de 30 mostrou um Brasil que precisava ser conhecido e compreendido em suas diversas regiões, “numa ânsia topográfica de apalpar todo o país (CANDIDO, 1969, p. 114). Os romances regionais apareceram em profusão, mostrando as misérias da terra e das populações de norte a sul do país.

Para Hermenegildo Bastos (2009, p. 26), “a literatura no Brasil é um fenômeno de civilização porque é uma crítica à barbárie e, além disso, porque produz projetos alternativos de país”. Ao longo da formação da literatura no Brasil, o que se viu foi “a literatura integrada ao conjunto da vida social onde se produz e reproduz o poder”. Ser um escritor e homem de seu tempo é, portanto, “se fazer contemporâneo dos grandes problemas literários, mas também políticos” (BASTOS, 2009, p. 27).

Para Candido (2006, p. 244),

as diferenças locais se exprimiram com intensidade no regionalismo, que quem sabe corresponde nalguns casos a literaturas nacionais, atrofiadas, embora signifique, no plano geral unificador, uma procura dos elementos específicos da nacionalidade.

Essa busca do que era nacional não deixou de fora os romances da urbanização (GIL, 1999, p. 13), como *Os ratos*, nos quais os chamados radicais urbanos estavam “atentos à desarmonia da sociedade mas também aos problemas pessoais; marcados pela sua província, mas sem obsessão regional — como ocorre na vasta obra de Érico Veríssimo e na obra parca mas admirável de Dionélio Machado, ambos do Rio Grande do Sul” (CANDIDO, 2006, p. 247).

Esse estado de coisas aponta para a parte da teoria de Lukács (1982) que, ao romper com o neokantismo e adotar categorias de análise trazidas por Marx, como a consciência de classe do proletariado, afirma que o objetivo do proletariado deve ser

retomar os produtos de sua alienação, deixando de ser coisa, para se libertar da lógica centrada em si mesmo, resultado da engrenagem capitalista.

O sujeito, ao agir sobre o mundo, para conhecê-lo e dominá-lo, cria, com seu trabalho, um bem que deve ser posto a serviço de todos. Quando isso não acontece, esse bem se torna coisa morta, pois já não serve mais ao social, adquirindo valor em si mesmo, o que torna esse bem um fetiche. Quando o bem produzido hostiliza o homem, deixando de ser colocado a serviço de suas necessidades, torna-se uma extensão do seu ser. Já não serve a si nem a seus pares.

Não encontrando no trabalho a satisfação, Naziazeno, sem consciência de sua identidade de trabalhador, do processo de produção de bens no capitalismo e daquilo que deve desejar, mergulha em uma engrenagem desumana, tentando conseguir dinheiro para com ele pagar uma dívida. Nessa busca, o personagem faz uso do dinheiro fora da relação de trabalho e produção de bens, pois tenta conseguir a quantia de que necessita jogando no bicho, na roleta e penhorando bens. O dinheiro torna-se o principal produto das relações, uma objetividade morta, pois estranha ao homem e hostil à sua subjetividade. Não há nessa empreitada trabalho nem produção de bens, mas o fetiche do capital, que adquire valor em si mesmo e a si mesmo se reproduz por meio da especulação. Joga na roleta, ganha três vezes a quantia de que precisava para pagar o leiteiro, mas aficionado no jogo, acaba por perder tudo.

Quando mete a mão no bolso e retira uma daquelas duas fichas de cinco mil-réis, todo o seu cansaço, fraqueza, sonolência desapareceram! Está trêmulo, mas lúcido. O perigo...

O seu jogo tem de ser agora calculado.

A primeira coisa aqui é triplicar, dobrar esse dinheiro. Na cor? Na dúzia? Vem-lhe o impulso de meter tudo em cima dum só número: 28!

[...]

Naziazeno é todo atividade. Calcula na mão (é bom levar controlado...) calcula uns doze mil-réis. Fora o jogo feito e a ficha de cinco mil-réis que se acha no bolso.

Está carregando agora no 17. O 17 ainda não saiu.

— Feito!... 20...

Perdeu.

[...]

Tem duas fichas na mão. Trocando a de cinco mil-réis que pôs de parte, ainda pode aguentar por algum tempo. Em duas ou três bolas que ainda possam estar faltando, com prudência, com cálculo, poderá se salvar!

— Me faça o obséquio? Me troque essa ficha...

Alguém a seu lado observa que essa é a penúltima *bola*.

Estende uns dedos trêmulos à espera das fichas. Quando se vê com elas na mão, tem uma resolução súbita: vai pôr tudo na terceira dúzia. Se pegar, mete tudo a seguir no 28. Ou tudo ou nada.

— Feito!

A voz já não mais cantante. Soa rouca e cansada.

Naziazeno vai se esgueirando... se esgueirando...
 Chega-lhe distintamente aos ouvidos o número:
 — 3...
 Ele desaparece (MACHADO, 2004, p. 89-92).

O trabalho, que deveria produzir bens úteis a si e aos outros e funcionar como uma extensão da subjetividade do ser humano, passa a ser uma fonte de opressão, pois, por meio dele, não é possível satisfazer as necessidades básicas, como garantir o leite na alimentação do filho. O objeto, que deveria estar a serviço do homem, passa a dominá-lo e a determinar suas relações interpessoais.

Não é à toa que os amigos de Naziazeno, e ele próprio, sem trabalho, mergulhados na informalidade, são, diversas vezes, confundidos com ratos, pois já estão reificados pelas relações sujeito-objeto.

Duque volta-se inteiramente para o lado de Naziazeno. Avança-lhe um focinho sereno e atento. O olhar tem uma fixidez meio triste (MACHADO, 2004, p. 112).

A seu lado, Naziazeno ergue-lhe um focinho humilde. Vai fazendo gestos de aquiescência com a cabeça (MACHADO, 2004, p.114).

Além da reificação do homem, a paisagem é reificada, em demonstração de que as relações humanas alteram as relações do homem com a natureza, como já mencionado anteriormente.

À frente deles, uns edifícios altos, que fecham o “largo” nessa parte, não lhe deixam ver mais a moeda em brasa do sol. (MACHADO, 2004, p. 109)

Segundo Lukács, a subjetividade torna-se objetividade por meio da criação e a objetividade se faz universal quando disponibilizada para todos. A impossibilidade dessa comunhão faz com que o produto do trabalho se torne a extensão do sujeito, como dito, e, em consequência, essa criação torna-se fim em si mesma e o resultado é a reificação do homem e a fetichização do dinheiro. A coisa se confunde com o ser, na medida em que esse ser vale pelo que tem.

Nas palavras do próprio Lukács:

Ao contrário do que acreditava Hegel, o estranhamento está muito distante de uma simples identificação com essa situação [a objetivação da vida genérica pelo trabalho], pois justamente ele — isto é, o estranhamento concreto, produzido pela concreta divisão do trabalho das sociedades de classe, pelo capitalismo antes de tudo — é o que obscurece e às vezes até destrói a vida genérica do indivíduo. “Mas quando — segue dizendo Marx, para expor esse fato — o trabalho estranhado arrebatava ao homem o objeto de sua produção, arrebatava sua vida genérica, sua real objetividade genérica”. (LUKÁCS apud PATRIOTA, 2010, p. 195)

Ainda com Lukács:

Precisamente por isso, na elaboração do mundo objetivo, [é que] o homem se confirma, em primeiro lugar e efetivamente, como ser *genérico*. Esta produção é a sua ativa vida genérica operativa. Através dela, a natureza aparece como a sua *obra* e a sua efetividade (*Wirklichkeit*). O objeto do trabalho é portanto a *objetivação da vida genérica do homem*: quando o homem se duplica não apenas na consciência, intelectual[mente], mas operativa, efetiva[mente], contemplando-se, por isso, a si mesmo num mundo criado por ele. (LUKÁCS apud PATRIOTA, 2010, p. 194)

A Porto Alegre retratada nos romance *Os ratos* revela, em seu tecido social, essa nação que, na busca do progresso, deixa para trás um grande contingente de sua população, que, exatamente por isso, mostra sua desumanização, sua deformação mesmo, pois, entendida como “comunidade imaginada”, já não permite que todos comunguem do mesmo ideário. Naziazeno, o pobre-diabo do romance, chega à beira da aniquilação como pai, como marido, como trabalhador, em última instância, como cidadão, que já não encontra na cidade repouso nem acolhida. O romance, é pois, um retrato dramático do fracasso do protagonista, da deformação da nação e, em consequência, do fracasso de um e outra em sua razão de existir.

5. A esperança travestida de fracasso

Diferentemente do que se possa pensar à primeira vista, o romance *Os ratos* não abandonou o otimismo, apesar de tênue. Sua visão de nação não é festiva, mas também não totalmente é pessimista, porque consegue esboçar a possibilidade de mudança. Há, em seu enredo, mais de um sinal de que ainda existe esperança e de que a subversão da realidade retratada, de certa maneira, está também nas mãos do protagonista. A ele, que não consegue reagir, que tem de contar com a solidariedade de amigos e conhecidos para resolver seus problemas, é conferida parte do encargo, num exercício de reinvenção de si mesmo, de sua visão de mundo, de modo que seja levado a um recomeço.

Durante toda a narrativa, Naziazeno corre sofregamente atrás de dinheiro. E, mesmo em casa, de posse da quantia para liquidar sua dívida com o leiteiro, tendo feito sua última refeição e deitado para descansar, não consegue desligar-se da jornada daquele dia. Toda sua vida parece resumida naquela sofreguidão. Enquanto caminhava pela cidade, desde que o sol começou a desaparecer, uma luz no céu o

intrigava e ele sempre se prometia parar para ver o que era, sem, contudo, ter conseguido averiguar.

Os marinheiros do grande cargueiro alemão, debruçados lá em cima na amurada, olham para o sujeito cá embaixo e para a “estranha luzinha”, alternativamente. Têm um sorriso sereno (MACHADO, 2004, p. 30).

Ele vai passar pelas dores, vai ver o que é aquela “luzinha” (MACHADO, 2004, p. 48).

Só agora, que já passou das Dores, é que se lembra daquela luzinha, que tanto desejava averiguar (MACHADO, 2004, p. 52).

Naziazeno vai passar outra vez pela vitrina do *brique*, onde há uma espada em diagonal. — É exato! E aquela luzinha das Dores?... (MACHADO, 2004, p. 116).

Mas é que não é brinquedo o que caminhou. Devia ter feito umas quatro vezes aquele trajeto da repartição... É verdade: não conseguiu saber o que era aquilo daquela luzinha! Amanhã... (MACHADO, 2004, p. 159).

Paralelamente à luz que se insinuava todo o tempo, outra questão se alteava diante de Naziazeno. Em seus pensamentos, recorda-se das leituras que ficaram por fazer ao longo de sua vida.

Volta nervoso... Leria de bom grado. Mas não sente entusiasmo por nenhuma daquelas coisas que tem em casa. Lembra-se “do” livro, e como que o *percorre* todo, todas as páginas, de tão lidas, de tão sabidas, de tão “claras” que se acham.

Está outra vez na infância... Uma tia — romântica! — lhe lê *Paulo e Virgínia*, e chora... chora quantas vezes lê... (E ela só possui esse livro...) Faz algum tempo — recorda-se — teve curiosidade, quando passou por aquela porta do mercado e viu o lençol de livros de cordel. *Paulo e Virgínia*... Abaixou-se pra pegar.

“— Deixa disso” — dissera-lhe Alcides.

O sujeito dos livros — um rapaz novo com uma voz de mambira — descobre uma pilha ao lado, que uma espécie de toalha grande dissimulava:

“— Não querem livros de gênero livre? Temos aqui Rabelais... (Ra-be-la-is) *Minha esposa e seus amantes*... (MACHADO, 2004, p. 175)

Fica claro no romance de Dyonelio Machado, que seria possível ao protagonista viver uma vida diferente da que experimenta. A luz no céu, que diversas vezes aparece, apresenta-se ao personagem para fazê-lo cogitar coisas além das que considera suficientes para ir levando a vida. A angústia não desaparece com a consecução/obtenção do dinheiro, pois outra dívida foi feita no lugar da anterior e, esmagado pela engrenagem que coloca no centro a mercadoria, que torna o dinheiro em fetiche, Naziazeno não deseja outra vida, mas não sabe onde encontrá-la: “Que é que deve fazer?...Que é?” (*Os ratos*, p. 194).

Como bem ressalta HESS (2008, p. 1),

Nesse sentido, é parte do horizonte de perspectivas do escritor de inspiração socialista que o herói reconheça de alguma forma as determinações e as implicações do seu fracasso. A literatura. A literatura seria, objetivamente falando, uma forma particular de imagem da realidade; ela reflete o movimento dessa realidade, sua direção, suas tendências ou orientações essenciais na existência, na permanência e na transformação.

Ao rememorar sua curiosidade e desejo de maior proximidade com a obra de arte, no caso, representada por um livro, o personagem evidencia sua necessidade estética. Colocada nesse ponto da narrativa, quando o personagem é invadido por muitas reminiscências, da infância à maturidade, a história sugere o poder libertador que a leitura/a arte/a literatura poderiam exercer sobre o personagem, se ele conseguisse se desvencilhar do desestímulo que ora se apresenta na pessoa de um amigo, ora no seu próprio desânimo. A leitura poderia indicar-lhe um caminho, o encontro consigo mesmo, com sua essência, de modo que pudesse reagir a tudo aquilo que o oprimia até ao ponto em que, consciente de suas necessidades mais primeiras, poderia dar novo rumo à sua existência.

Nesse compasso, vale lembrar o pensamento teórico de Lukács:

Por isso sempre se acreditou (...) que a poesia está a serviço da grandeza do coração, da moralidade e do deleite, e que as promove. Por isso sempre se acreditou que ela participa do divino, pois eleva e amplia o espírito, subordina a aparição das coisas aos desejos do espírito, ao passo que o entendimento submete o espírito à natureza das coisas (LUKÁCS apud PATRIOTA, 2010, p. 186).

Além desse sinal, os livros — que ele pode ler, que ele tem vontade de ler — são também indicativos de algo que pode impedir o processo de alienação e reificação. O simbolismo dos livros desvela, na narrativa, o papel do conhecimento como ferramenta de reconstrução da existência do protagonista. Ele se inclina à leitura, mas sempre alguém ou sua própria inércia impedem-no de recorrer aos livros:

Volta nervoso... Leria de bom grado. Mas não sente entusiasmo por nenhuma daquelas coisas que tem em casa. Lembra-se “do” livro, e como que o *percorre* todo, todas as páginas, de tão lidas, de tão sabidas, de tão “claras” que se acham.

Está outra vez na sua infância... Uma tia — romântica! — lê *Paulo e Virgínia*, e chora... chora quantas vezes lê... (E ela só possui esse livro...) Faz tempo — recorda-se — teve curiosidade, quando passou por aquela porta do mercado e viu o lençol de livros de cordel. Paulo e Virgínia... Abaixou-se pra pegar.

“— Deixa disso” — dissera-lhe Alcides. (MACHADO, 2004, p. 175).

Para Lukács, após desvincular-se da magia, a arte, ao lado da ciência, tornou-se necessidade primária do sujeito na compreensão de si e do mundo, pois a arte tem o poder de levar o homem para além do que é ordinário, permitindo-lhe o

despertar dos afetos. O pensamento lukacsiano, portanto, aponta para a necessidade da arte como caminho do resgate da integridade do ser.

Apesar disso, Lukács entende que a individuação é contraditória, pois, ao mesmo tempo em que favorece o desenvolvimento das capacidades humanas, acaba por fragmentar os indivíduos, pela especialização.

Esta crítica não vê na divisão do trabalho senão o negativo, a fragmentação e amputação do homem, sem ter em conta que se trata só de uma etapa necessária da evolução da humanidade até o mais alto, nem que a divisão do trabalho mesma — apesar de seus modos de manifestação no capitalismo, que destroem e envilecem os homens — desperta, ao mesmo tempo ininterruptamente, qualidades, capacidades etc., do homem, e até promove seu desenvolvimento e a conseguinte ampliação e enriquecimento do conceito de totalidade humana. Por isso, inclusive, a etapa do capitalismo mais desfavorável ao homem inteiro não pode acarretar nenhuma renúncia ao homem inteiro mesmo. Ao contrário: quanto mais intensamente se desenvolvem as tendências fragmentadoras, tão mais intenso pode ser o movimento de reação a elas (LUKÁCS apud PATRIOTA, 2010, p. 180).

Admite, no entanto, que a tensão produzida por essa contradição pode ser um elemento positivo, pois “quanto mais intensamente se desenvolvem as tendências fragmentadoras, tão mais intenso pode ser o movimento de reação a elas” (LUKÁCS apud PATRIOTA, 2010, p. 180).

A necessidade estética, para o filósofo alemão, é uma necessidade universal, ligada ao histórico e ao social. O social sofre mudanças constantemente, daí essa necessidade pela arte, segundo entende, estar mais ligada à essência do homem.

Mas uma análise mais cuidadosa tem que mostrar que não se trata só de motivos limitados a uma etapa histórica da evolução, senão também de outros motivos mais gerais que, naturalmente, a despeito de sua universalidade, a despeito de sua fundamentação imediata e aparentemente antropológica, não deixam por isso de ser de caráter social. Mas ocorre que sua base não é tal ou qual formação social concreta — pois esta determina só o modo e o grau de sua aparição — senão a essência do homem em sociedade (LUKÁCS apud PATRIOTA, p. 180).

E ainda:

Enquanto ciência, ética, religião etc., produzem, no que tange à relação entre fenômeno e essência, uma clivagem no homem e até mesmo uma oposição, a peculiaridade do estético, no âmbito dessa tendência geral, que se desenvolve sem uma consciência clara, é a aspiração para encontrar no fenômeno do ser presente a essência profunda que o habita (LUKÁCS apud PATRIOTA, p. 182).

Lukács acredita que somente a arte pode levar o homem a experimentar a plenitude, longe daquilo que fragmenta e limita sua existência. Para o teórico húngaro, a arte vai muito além da captação ou reprodução da realidade, pois cria imagens que ultrapassam a natureza e desvela diante do homem a essência da

vida, permitindo sua transformação até a completude. O sujeito inteiro de que trata Lukács na sua monumental *Estética*.

O fim da narrativa deixa, pois, em aberto a possibilidade da reinvenção da existência do protagonista e a resistência a esse processo de reificação, capturadas historicamente no romance como problema estético que foi enfrentado artisticamente pelo gaúcho Dyonélio Machado em *Os ratos*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] o nosso romance tem fome de espalho e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país (Antonio Candido).

Embora autor da afirmação de que a geração de 22 é idealizadora de um projeto estético e de que à geração de 30 coube a efetivação do projeto ideológico, João Luiz Lafetá (2000, p. 21), em seu livro *1930: a crítica e o Modernismo*, entende que tal divisão se dá muito mais por questão de ênfase do que de fato. Isso porque, obviamente, a geração de 22 não poderia ter um projeto estético sem ter um projeto de nação, com implicações ideológicas, uma vez que são coisas imbricadas.

O aparecimento da figura do fracassado, ou o pobre-diabo do romance de 30, trouxe à tona as mudanças de ênfase do movimento modernista. O Modernismo, em sua fase heroica, consciente do atraso do Brasil, acreditava no progresso como meio de tirar do Brasil o complexo de inferioridade, o “desrecalque localista”, na feliz expressão de Antonio Candido. Nas artes, o objetivo era ir de encontro ao academismo e a tudo que impedia o país de criar uma arte que levasse em conta a realidade de país, o caráter miscigenado e plural do Brasil. O resultado foi o surgimento de diversos grupos que defendiam ser a pluralidade do país, essa miscigenação em todas as áreas, sua grande riqueza e o seu jeito de ser no mundo.

O movimento era marcado, portanto, por franco otimismo, em razão da crença de que estava redescobrando o Brasil, à semelhança do movimento romântico, mas agora com um ideário bem mais abrangente. Como consequência, o herói moderno era irreverente, inovador, ousado e totalmente convicto de uma nova era que inaugurava. O que não quer dizer, que não estivessem presentes críticas à burguesia, que, apreciadora de tudo o que era estrangeiro, ia na contramão dessa brasilidade que se redescobria.

As mudanças no cenário político mundial e nacional, no entanto, puseram à mesa, para debate, um Brasil cuja modernização começou a não atender às demandas de grande contingente da população, que se viu alijada pelo rápido processo de urbanização e industrialização por que passava o país. A pauperização e a exploração dos trabalhadores, muitas vezes submetidos a um regime escravo de

trabalho ou a baixos salários, alargaram o espírito crítico da inteligência e desses trabalhadores, que, transfigurados nas narrativas, expressavam sua desilusão quanto aos rumos da nação.

No início desse processo de politização presente nos romances de 30, o herói das obras de autores como Jorge Amado tinham como personagem central figuras que, espoliadas, denunciavam sua exploração e lutavam por um Brasil melhor. Esse certo romance de trinta a que, desde o início, se está comentando, todavia, embora contivesse, panfletariamente ou não, essa mesma denúncia, já não comungava da euforia dos demais escritores modernos, quer das primeiras horas, quer dos anos 30, que acreditavam em na mudança iminente e à mão daqueles que quisessem ir à luta.

O exame dos romances *Navios iluminados*, *Angústia*, *O amanuense Belmiro* e *Banguê* torna patente a figura do fracassado em determinado romance de 30 e as implicações dessa visão de mundo. A análise dessas quatro obras deixa claro o deslocamento desses personagens em relação ao espaço que habitam, sua inabilidade em lidar com mudanças, sua falta de empenho ou de condições de insurgir-se contra um estado de coisas que os oprime e os impede de realizar-se. É a figura do pobre-diabo, com diferentes matizes, que marca a narrativa desse grupo de obras na década de 1930. Herói fracassado e pobre-diabo foram usados como conceitos sinonímicos.

Firmada nessa análise, o estudo do romance *Os ratos* de Dyonelio Machado confirma e expande o estudo da figura do fracassado. Nesse romance, cujo protagonista é considerado o maior pobre-diabo da literatura brasileira, consegue, com sua dramaticidade descrever a trajetória de um dia na vida de Naziazeno, um pequeno funcionário público que percorre a cidade de Porto Alegre em busca de ajuda para conseguir o dinheiro suficiente a saldar uma dívida com o leiteiro, que lhe ameaça cortar o fornecimento.

O caráter desfibrado de Naziazeno, termo consagrado por Mário de Andrade, faz com viva contando com a simpatia de amigos e conhecidos para resolver sua penúria, adiando sempre a solução definitiva de seus problemas, que antevê, mas não com a clareza que leva à mudança. Prisioneiro de si mesmo e do sistema, Naziazeno vive, em vinte e quatro horas, o que experimenta todos os dias: a incapacidade de sobreviver dignamente em uma cidade grande. Os conflitos internos

da personagem e as circunstâncias externas de que é alvo, além de mostrar seu fracasso, traz à tona o malogro de um projeto de nação, no qual se acreditou, mas que se mostra excludente.

A partir dessa análise, chega-se à constatação de que a figura do herói fracassado, o pobre-diabo do romance de 30, é o porta-voz de uma geração que entende o tipo de nação que se configura e a ela resiste, pois é vista claramente como espoliadora e paralisante. A desesperança nessa construção abre espaço para a discussão do projeto nacional em vigor como algo que fracassou, pois o progresso não trouxe a todos as mesmas oportunidades e a necessidade de se pensar a nação em termos inclusivos, de modo que todos possam usufruir das benesses do progresso e constituírem-se senhores de seu próprio destino.

A transfiguração da realidade dá ensejo a uma obra de arte com beleza estética e força ideológica, na busca da compreensão das relações entre o homem e o meio em que vive; em última instância, na busca, pela literatura, da construção da nação que se deseja, na medida em que isso é possível via obra de arte.

Os *ratos* pertencem, pois, ao sistema literário brasileiro como uma obra que soube representar um momento histórico da nação, contribuindo para vislumbrar a formação dessa brasilidade há muito ansiada pela ex-colônia, processo sempre por fazer-se, tendo em sua composição elementos nacionais que deixam identificarem-se as forças externas presentes na vida do país, num exercício complexo histórica, política e esteticamente de problematização da nacionalidade e do conceito de modelo representacional realista da literatura brasileira na década de 1930.

REFERÊNCIAS

- ABDALA, Benjamin e CARA, Salete de Almeida (orgs.). *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- ALENCAR, Francisco, Ramalho, Lucia Carpi e Ribeiro, Marcus Venício T. *História da Sociedade Brasileira*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1979.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s.d.
- ANJO, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2002.
- APELL, Carlos Jorge et ali. *O romance de 30*. Porto Alegre: Movimento, 1983.
- ARANTES, Paulo. Nação e reflexão. In: ABDALA JR., Benjamin e CARA, Salete de Almeida (orgs.). *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- ARRIGUCCI JR, Davi. O cerco dos ratos. In: MACHADO, Dyonelio. *Os ratos*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.
- BASTOS, Hermenegildo. A literatura brasileira, a ocupação da terra e o despojo: comentários ao “deslocamento da imaginação no espaço”, de um capítulo da Formação. *Revista Água Viva*, Brasília: UnB, 2009.
- BERGAMO, Edvaldo A. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: UNESP, 2008.

BOARETTO, Carla Tatiana. O discurso narrativo de *Os ratos*: a voz da crítica e a linguagem cinematográfica. São Paulo: PUC, 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Crítica Literária), Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica, 2009.

BOSI, Alfredo. *Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *Formação da literatura brasileira*, vol. 2. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1998.

CRUZ, Cláudio. *Literatura e cidade moderna*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. 3 ed., ampliada. Porto Alegre: Novo Século, 2001.

GIL, Fernando C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *Instituição literária: análise da legitimação da obra de Dyonelio Machado*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

HESS, Bernard Herman. Linhas tortas e o problema da representação literária engajada no Brasil de 30. In: Congresso Internacional da ABRALIC, 11, 2008, São Paulo.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Trad. de Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

IANNI, Octávio, Nação e narração, in Flávio Aguiar (org.), *Antonio Candido: Pensamento e militância*, São Paulo: Perseu Abramo, 1999.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

MACHADO, Dyonelio. *Os ratos*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

PAES, José Paulo. *A aventura literária – ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PATRIOTA, Rainer. A relação sujeito-objeto na *Estética* de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido. Belo Horizonte: UFMG, 2010. Tese (Doutorado em Filosofia), Faculdade de Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Vira e mexe nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PRATA, Ranulpho. *Navios iluminados*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959.

REGO, José Lins do. *Banguê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

VÉSCIO, Luiz Eugênio. *História e literatura: a Porto Alegre dos anos 30 a partir de "Os Ratos"*. Bauru: USC, 1995.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.