

Fernando Cerisara Gil

O ROMANCE DA URBANIZAÇÃO

Fernando Cerisara Gil

O ROMANCE DA URBANIZAÇÃO

Tese apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marisa Lajolo

Unicamp

Instituto de Estudos da Linguagem

1997

1997/04/18

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IEL - UNICAMP

G37r

Gil, Fernando Cerisara

O romance da urbanização / Fernando Cerisara. - - Campinas, SP : [s. n.], 1997.

Orientador: Marisa Lajolo

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura brasileira. 2. Romance brasileiro. 3. Modernismo (literatura) - Brasil. I. Lajolo, Marisa. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Uffolo

Profa. Dra. Marisa Philbert Lajolo
Presidente - Orientadora

[Handwritten signature]

Profa. Dra. Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias
Membro

[Handwritten signature]

Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado
Membro

[Handwritten signature]

Profa. Dra. Regina Zilberman
Membro

[Handwritten signature]

Prof. Dr. Octávio Ianni
Membro

1997

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por FERNANDO CERISORA

GIN

e aprovada pela Comissão Julgadora em

10, 06, 97.

Prof. Dr. MARISA PHILBERT LAJOLO.

Para Alfredo e Irene, hoje, como ontem

Para Lúcia, que não quis aparecer

Agradeço à professora Marisa Lajolo pelo incentivo, zelo e profissionalismo da orientação, e a Mônica pela leitura do trabalho.

SUMÁRIO

Resumo.....	6
Nota explicativa	8
I. Uma história sem futuro: o modernismo brasileiro e o romance da urbanização	10
II. <i>O amanuense Belmiro</i> e o romance da urbanização	51
III. <i>Angústia</i> e o romance da urbanização	77
IV. <i>Os ratos</i> e o romance da urbanização.....	113
V. A modernidade do atraso: teoria estética e teoria social no romance da urbanização.....	166
Summary.....	191
Bibliografia	193

Resumo

O trabalho que desenvolvo sugere que, no bojo do que a crítica e a história literária brasileiras chamam de *romance de 30*, irá surgir um tipo específico de narrativa que identifiquei como **romance da urbanização**. Este romance problematizaria em diferentes níveis de sua construção formal os impasses e as contradições da transição - sempre inconclusa - do Brasil agrário, rural, para um país em vias de urbanização e industrialização. Tempo, espaço, enredo e personagens vão rearranjar-se no sentido em que a coexistência e/ou a justaposição de duas formações sociais distintas, no plano da representação ficcional, irão solapar, num determinado grau, a estrutura do romance brasileiro real-naturalista.

Trata-se, portanto, de um lado, de rediscutir a questão do romance enquanto gênero narrativo no contexto da história da literatura brasileira; de outro, paralelamente e por consequência, trata-se de analisar o **romance da urbanização** no contexto do Modernismo brasileiro e, no mesmo passo, reavaliar este período da nossa literatura à luz de certos pressupostos históricos e estéticos a partir da configuração do conceito de **romance da urbanização**. A meu ver, o **romance da urbanização** põe em suspensão uma das premissas básicas do Modernismo brasileiro em suas diferentes perspectivas, em particular, e da literatura brasileira, de um modo geral, desde o Romantismo, que é a formulação de projetos e/ou de sínteses fundadoras de identidades brasileiras, que têm nas noções de progresso e modernidade um dos seus elementos-chave. A "História inacabada", "o inacabado" e o "inacabável" de

nosso desenvolvimento histórico-social, para se usar as expressões de um sociólogo, vislumbrados na estruturação das obras que compõem o **romance da urbanização**, faz com que a História nacional deixe de ser vista como a “história da espera do progresso” e/ou como a formulação e concepção desse mesmo progresso e modernidade.

Para tanto, detenho-me na análise de três textos: *Os ratos* (1935), de Dyonélio Machado; *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos; e *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos. Mostro que a elaboração destes romances estiliza o impasse histórico, acima mencionado, que se formaliza com perspectivas, ainda que diferentes, complementares.

Palavras-chave: Literatura brasileira: Romances brasileiros:
Modernismo (literatura) - Brasil

Nota Explicativa

A expressão **romance da urbanização**, que dá título a este trabalho, até onde consigo localizar, foi utilizada por Roberto Schwarz no ensaio "Sobre *O amanuense Belmiro*", do livro *O pai de família e outros estudos*. O termo é empregado pelo autor de modo, por assim dizer, apenas alusivo e indicativo, a partir da análise realizada da obra de Cyro dos Anjos. Não há, nesse estudo, a preocupação de delimitá-lo de forma mais rigorosa, ainda que os elementos internos ao exame do romance já nos dêem pistas interessantes para a formulação de uma hipótese mais geral.

Isto não significa dizer que o binômio romance/urbanidade, ou mais genericamente romance/cidade, não seja presença anterior e constante na crítica e na história da literatura brasileira. Ao contrário, pode-se dizer que, muitas vezes, numa relação direta de complementaridade e/ou de contraposição - segundo a perspectiva em questão - a um outro binômio, o de romance/ruralidade ou romance/campo, esta duplicidade conceitual constitui as duas faces da moeda corrente com que a crítica e a história literárias pagam o entendimento de nossa formação literária¹.

No caso específico deste trabalho, a idéia de **romance da urbanização** relaciona-se a dois níveis que se mostram indissociáveis. De um lado, ele significa "um (re)corte da vida social", isto é, uma forma literária que

¹ Ver, neste sentido, por exemplo, a noção de "bifurcação sentimental", de Agrippino Grieco, in *Evolução da prosa brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, ou a idéia de "linhas divisórias litoral/sertão, Norte/Sul", de Alceu Amoroso Lima, in *Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956, e também "as duas correntes" que Afrânio Coutinho aponta como formadoras de nossa tradição ficcional, in *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970, v. 5.

capta e estiliza uma experiência histórica específica cujo caráter virtual figura o antagonismo e o choque constituintes de duas temporalidades históricas irreconciliáveis na experiência de vida de nossos personagens, embora constituintes de um mesmo articulado processo social : o mundo rural já em dissolução e portanto ligado mais ao passado, conquanto que ainda mais ou menos latente como referência, e o mundo urbano, formador da experiência no presente. De outro, pretendo que a idéia de **romance da urbanização** traduza em si um complexo técnico-formal que talvez implique uma mudança da forma histórica do romance dentro da tradição da prosa ficcional brasileira².

Trata-se ainda de uma experiência histórico-literária fundada no contexto do Modernismo brasileiro, ainda que transborde o ideário dominante do nosso Modernismo ao, por exemplo, colocar sob suspeita, no interior da estrutura formal de composição de seus romances, a noção de *modernidade*.

Veja-se, portanto, que o termo **romance da urbanização** se quer uma *categoria* mediadora que é, a um só tempo, *expressão histórica*, *expressão estética* e *contextualização literária*.

Os três romances que serão analisados, *O amanuense Belmiro*; *Angústia* e *Os ratos*, estabelecem, no plano das formas concretas, a diversidade de aspectos que dá feição às questões aqui discutidas. Entretanto, como se buscará mostrar, esta diversidade compõe uma unidade, uma vez que a diferenciação assenta-se numa mesma relação estrutural entre princípio formal e problema histórico de base.

² É Marisa Lajolo, no ensaio "Literatura e História da Literatura: Senhoras muito Intrigantes", que aponta as instâncias extra e intraliterária - não necessariamente interligadas - como nexos operadores de sentido para a história literária, in *História Literária*. Campinas: Unicamp, 1994, p. 22.

***I. UMA HISTÓRIA SEM FUTURO: O MODERNISMO
BRASILEIRO E O ROMANCE DA URBANIZAÇÃO***

*A história contemporânea do Brasil tem sido a história
da espera do progresso.*

José de Souza Martins

No ensaio "A Elegia de Abril", de 1941, Mário de Andrade, ao ser convidado para falar sobre a nova inteligência brasileira à revista *Clima*, assinalava que a intelectualidade brasileira da época "se ajeitou fácil", numa atitude conformista em relação à sua função social. Esse comportamento domesticado teria como razão principal a sujeição do intelectual ao que o escritor modernista denomina de "imperativo econômico da inteligência", ou o que talvez mais moderna e tecnicamente se chame hoje de cooptação, realizada à sombra do Estado. Mas o olhar pessimista e algo queixoso que o autor lança sobre o seu período torna-se mais interessante, para nossos objetivos, quando procura mostrar como esse estado de espírito penetra na ficção.

A contrapartida literária dessa atitude de acomodação seria o surgimento de um novo herói na literatura brasileira que os melhores escritores nacionais se puseram a cantar nos anos trinta-quarenta: o *tipo do fracassado*. Segundo o autor de *Macunaíma*, os grandes personagens da literatura ocidental européia, como Dom Quixote, Otelo ou Madame Bovary, se fazem grandes por serem dotados de ideais, de ambições, de forças morais, generosas ou perversas, que entram em conflito com o mundo. São figuras vitais que se impõem e que somente são derrotadas e fracassadas porque se defrontam com forças maiores. O contrário ocorre na representação do fracassado em nossa ficção; não se trata de duas forças em luta, mas da

*descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado,
incompetente para 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*¹.

Interessante notar que Mário de Andrade acredita que "o fenômeno não tem raízes que não sejam contemporâneas e não prolonga qualquer espécie de tradição". Apontando um conjunto de obras bastante díspares entre si, o autor diz ainda que muito possivelmente o personagem Carlos, de José Lins do Rego, seja o primeiro caso do tipo fracassado, seguindo também como exemplos os personagens de *Angústia*, de Graciliano Ramos, de *Mundo perdido*, de Fran Martins, de *Um homem fora do mundo*, de Osvaldo Alves, entre outros².

Já Antonio Candido, num artigo escrito num período não muito distante do de Mário de Andrade, 1945, observava que

*os romancistas da geração de Trinta, de certo modo, inauguraram o romance brasileiro, porque tentaram resolver a grande contradição que caracteriza a nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior - entendendo-se por litoral e interior menos as regiões geograficamente correspondentes do que tipos de existência, os padrões de cultura comumente subentendidos em tais designações*³.

¹ Andrade, Mário de. "Elegia de Abril". In *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 190.

² Id., *ibid.*, pp. 190-91.

³ Candido, Antonio. "Poesia, Documento e História", in *Brigada ligeira e outros ensaios*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 45.

Candido diz ainda que enquanto essa dualidade cultural não for resolvida não poderemos falar em civilização brasileira. Entretanto, para o autor, essa dualidade tende a ser solucionada econômica e socialmente, com “a integração de grandes massas da nossa população à vida moderna”⁴.

Na diferença de ânimo e de esperança com que cada um dos autores empreende a sua visão do presente, ou do passado literário não muito distante, talvez possam existir coisas muito mais comuns do que se pode imaginar à primeira vista. A maneira desencantada com que Mário de Andrade percebe a vida intelectual e, o que nos interessa mais de perto, a produção literária dos anos 30-40 não embota a sua sensibilidade com relação ao presente. A idéia do *herói fracassado* não só é um belo achado literário, um *insight* de quem ainda olha as coisas com os olhos de ver, como também expressa, ao mesmo tempo e significativamente, o sentimento do nosso modernista da primeira hora. Que, quem sabe, porque não mais macunaimicamente heróico, agora se acha cansado e desiludido. Mas de que desilusão? Se formos desentranhar as razões profundas desse sentimento talvez não nos depararemos apenas com “os imperativos econômicos” que subjagam o espírito de independência de nossos escritores. O desencanto mário-andradiano e o herói fracassado, faces diferentes de uma mesma moeda, encontram o seu leito comum, muito provavelmente, na dualidade cultural, apontada por Antonio Candido. Dualidade essa que se afigura, à compreensão de muitos escritores, como obstáculo, a princípio, à formação de um *ethos* nacional (a civilização brasileira). No tic-tac descompassado de nossa vida cultural e histórica, entre o moderno e o arcaico, o novo e o antigo, a civilização e a barbárie, os nossos

⁴ Id., *ibid.*, p. 45.

modernistas jogaram todas as suas fichas ora no primeiro elemento de cada par, ora na demonstração eufórica da compatibilidade cultural de ambos.

Neste sentido, a emergência de uma figura como a do personagem fracassado, na literatura brasileira, somente pode ser vista com mal-estar por quem havia figurado o país como um "mito enorme, protéico"⁵, extensão de um sonho polimorfo, com potencialidades múltiplas e inesgotáveis. Pois para o Modernismo heróico de 22, o salto para trás, em direção ao passado pré-industrial e pré-urbano, somente faz sentido porque desse retorno se pode fixar certa imagem do país no presente, que aponta em direção a um futuro positivamente investido. A busca das raízes primordiais, e supostamente mais originais de nossa cultura, significava "o remonte às origens históricas de nossa nacionalidade, ao momento mítico do encontro do índio com o europeu", o que por sua vez corresponderia "a um banho lustral daquele 'estado de inocência' do primitivo e da criança que um dos incisos do Manifesto da poesia pau-brasil de 1924 aproximava do estado de graça"⁶. A crença e o culto às origens nacionais colocam sob suspeita o passado mais próximo (o nosso lado doutor, a retórica bacharelesca), ao mesmo tempo que engendram o olhar e o caminho para o futuro,

*tanto assim que (...) propuseram-se eles (os escritores de 22)
a conjugar sem contradição a inocência da barbárie
reconquistada à sabedoria pragmática da tecnologia da*

⁵ A expressão é de Alfredo Bosi no ensaio "Moderno e Modernista na Literatura Brasileira", in *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988, p. 119.

⁶ Paes, José Paulo. "Cinco Livros do Modernismo Brasileiro", in *A aventura literária: ensaios de ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 66.

*modernidade para poderem ser com isso 'os brasileiros da nossa época'*⁷.

Deste modo, pode-se dizer que as vanguardas de 22 incluem em sua perspectiva, num certo sentido, a in contemporaneidade do contemporâneo, ou seja, "os que vem à frente e os retardatários são presentes simultaneamente em todos os momentos do processo", concretizando "o futuro no presente, o adiantar-se no curso da história"⁸. Por conseqüência, os escritores da primeira hora do Modernismo brasileiro tomaram

*a si uma missão civilizatória que acabou representando um projeto nacional de modernidade e, assim, (puderam) se constituir virtualmente em agente daquilo que Antonio Candido formulou como a tradição empenhada da Literatura Brasileira, cuja latitude de sentido deve ser atribuída à função social que o artista tem sido obrigado a desempenhar nas condições do subdesenvolvimento, ao longo das várias estações do atraso brasileiro*⁹.

Assim, as transformações históricas da virada do século XX e do pós-guerra, muito mais do que ruptura e choque com o passado cultural e histórico, tinham para as vanguardas de 22 um sentido explícito de construção. A

⁷ Id., *ibid.*, p. 68.

⁸ Enzensberger, Hans Magnus. "As Aporias das Vanguardas", in *Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 58.

⁹ Simon, Iumna Maria. "Esteticismo e Participação", in *Novos Estudos Cebrap*, nº 20, São Paulo, março 1990. Embora a observação da autora se refira à vanguarda brasileira dos anos de 1954-1969, e sem portanto querer levar para o âmbito de nossa análise todas as implicações e conclusões do estudo, acredito todavia que o argumento permaneça válido também para as vanguardas de 22. Já para a questão da tradição empenhada na literatura brasileira, ver Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, v. 1.

sua atitude de negação - e portanto o que ela pudesse conter de revolta - somente obtinha o seu real resultado quando a expressão da liberdade artística conquistada se desdobrasse em afirmação de forças até então reprimidas ou, na feliz expressão de Antonio Candido, de nosso desrecalque localista, visto agora positivamente, como o que pode e deve ser assumido por nossa modernidade.

Trata-se mesmo da criação de um projeto estético que, embora multifacetado e descontínuo em seus propósitos e interesses, trazia em seu bojo a vontade de redesenhar o mapa histórico e cultural do país e da nacionalidade. No amálgama de projeto estético e projeto nacional, a consciência modernista espetaculariza a sua própria visão da nacionalidade na qual o sentido literal do termo projeto - o de lançar para diante -, potencia, nos dois planos, uma espécie de porta aberta para o futuro, na medida em que este último se faz a partir da inserção da redescoberta de nossa "singularidade" nacional no cenário de progresso e modernidade instalado no Ocidente do pós-guerra.

Deste modo, como não compreender o sentimento de espanto e perplexidade com que Mário de Andrade vê o surgimento de uma figura como a do personagem fracassado?¹⁰ Este parece, aos seus olhos, - se a comparação não for por demais exagerada - uma espécie de retorno do reprimido, de nossa inferioridade, de nosso conformismo, de nosso provincianismo, numa palavra, do atraso em "estado puro", sem o charme do "bárbaro tecnizado" ou o glamour de "um tupi tangendo um alaúde".

¹⁰ Parece mais ou menos claro que naquela altura da sua vida (1941), em plena maturidade intelectual, Mário de Andrade tivesse pouca ilusão em relação ao que significou o Modernismo para si e sua geração, o que vai se evidenciar com todas as letras na famosa conferência do "Movimento Modernista", no ano seguinte. Entretanto, Mário de Andrade nunca imaginou abrir mão da vitalidade literária conquistada por sua geração para a literatura brasileira, frente a qual personagens desfibrados como Luis da Silva, de *Angústia*, somente poderão significar um "retrocesso", em que, "se o complexo de inferioridade sempre foi um das grandes falhas de nossa inteligência nacional, não sei se as angústias do tempo de agora e suas ferozes mudanças vieram segredar aos ouvidos passivos dessa mania de inferioridade o convite à desistência e a noção de fracasso total", in Andrade, Mário, op. cit., p. 191.

Se a tradição empenhada da geração de 22 expressou a busca da remissão de nosso arcaísmo a partir da idéia de que ele continha algo de nossa originalidade civilizacional cujas energias viriam à tona por meio das novas formas de expressão¹¹, não há como deixar de notar que o estudo de Antonio Candido, acima citado, reflete ainda o desdobramento posterior deste mesmo processo. Apesar dos mais de vinte anos que separam o texto de Candido da época do primeiro Modernismo e dos cerca de quinze em relação à Revolução de 1930, as proposições iniciais de seu texto já contêm traços daquilo que o próprio autor, em trabalho posterior, iria formular como uma das características centrais da vida intelectual brasileira dos anos trinta: a pré-consciência social do subdesenvolvimento¹². Assim, pensar o país como dualidade real, bem como a idéia de que a integração das grandes massas à vida moderna é a saída para nossos disparates histórico-culturais, indiciam uma mudança de ótica de nossos escritores e intelectuais na maneira de ver, compreender e interpretar a realidade nacional. Quero dizer com isso que esta atitude significa um deslocamento de uma visão estetizada do país para uma visão politizada de seus problemas.

Como bem observou João Luiz Lafetá, este deslocamento não representou "*uma mudança radical* no corpo de doutrinas do Modernismo; da consciência otimista e anarquista dos anos vinte à pré-consciência do

¹¹ Ou na já clássica e precisa equação de Antonio Candido, em parte já referida: "desrecaque localista; assimilação da vanguarda européia", in *Literatura e sociedade*. 5ª ed. São Paulo: Nacional, 1976, p. 121.

¹² Candido, Antonio, "Literatura e Subdesenvolvimento", in *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

subdesenvolvimento há principalmente *uma mudança de ênfase*". Em consequência dessa politização dos anos trinta,

*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 modificá-la profundamente, para além (ou para aquém...) da proposição burguesa*¹³.

Note-se que a noção e a crença na necessidade de um projeto nacional, capaz de dirimir nossos impasses culturais, sociais e econômicos, persiste, só que agora a consciência eufórica do modernismo heróico dará lugar a uma consciência social, politizada. Isto significa dizer que a pauta central de nosso Modernismo e de nossa Modernidade - a busca de um projeto que plasme a identidade nacional do país - permanece inalterada; no entanto, sua consecução não vai ser mais buscada em alegorias utópicas de adesão aos valores da civilização técnico-industrial conjugados ao desrecalque das componentes localistas, mas sim nos caminhos que se supõem ser o da História, o da realidade concreta e que configuram o espaço social e objetivo dos indivíduos.

Esta nova postura parece estar indissociavelmente ligada às transformações históricas por que o país vinha passando já na década de vinte e que viria culminar na Revolução de 30. Não obstante seu jogo complexo e heterogêneo de interesses nacionais, regionais e de classe, a Revolução de Outubro imprimiu em seu andamento histórico um sentido e um sentimento de integração e unidade, "projetando na escala da Nação fatos que antes ocorriam

¹³ Lafetá, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974, pp. 18-19.

no âmbito das regiões"¹⁴. No centro desta mudança de perspectiva está o papel que o Estado passa a ter como agente centralizador, coordenador e orientador das demandas nacionais. A ele é atribuído - ao mesmo tempo em que este atribui a si mesmo - o papel principal de força motora capaz de gerar o desenvolvimento e a modernidade sociais e econômicos do país no mesmo instante em que, ao assumir esta missão, acaba também por expressar e representar, no imaginário político e ideológico, seja de esquerda ou de direita, a própria nacionalidade. Este duplo papel do Estado - de gerenciador da modernidade e de símbolo da nacionalidade - não pode ser desprezado porque, até certo ponto, é este fator que, servindo como amálgama a um movimento de unificação do que até então se percebia e se compreendia sob a ótica fragmentária do federalismo oligárquico, imprimiu um senso de realismo, de objetividade e de concreção histórica à consciência dos escritores e intelectuais brasileiros nos anos trinta.

De outra parte, não se pode ao menos deixar de assinalar que as observações acima sugeridas não se dão num quadro interno isolado. O acirramento das nacionalidades - e por conseqüência dos nacionalismos - é um processo já de longa maturação, sobretudo na Europa, e se coloca no bojo das disputas e dos conflitos interimperialistas das potências do capitalismo central, cujos desdobramentos extremos são, como se sabe, as Primeira e Segunda Guerras Mundiais. Nas duas décadas que antecedem esta última, agudizam-se os conflitos políticos e ideológicos em que à luta de classe interna e política, nesses países, entre liberais, sociais-democratas, fascistas, nazistas, socialistas, comunistas e anarquistas corresponde o recrudescimento dos conflitos no plano internacional. Tal situação não tem como deixar de se refletir, de um modo específico, no Brasil. Vale ao menos sublinhar que é nesse período que ocorrem

¹⁴ Candido, Antonio. "A Revolução de 30 e a Cultura". in *A educação pela noite*, pp. 181-2.

no Brasil a criação do Partido Comunista, as revoltas operárias em São Paulo, a Coluna Prestes, a formação da Aliança Nacional Libertadora e da Ação Integralista, assim como a Revolução de 30 e a instalação da ditadura do Estado Novo por Getúlio Vargas.

O palco das transformações, neste sentido, é dado pelo movimento concreto da História, isto é, a partir da noção de realidade e de realismo que esta engendra na consciência dos homens como consciência social. A idéia de *revolução* ressurge como paradigma do desenvolvimento histórico no qual a noção de ruptura garante o seu sentido de continuidade. O salto revolucionário, a quebra da velha ordem, é a expressão de que a História anda inexoravelmente para a frente, e nela as massas são vistas como sujeitos ativos. De outra parte, senão a revolução, a nação e a raça serão, ainda nas primeiras três décadas do século XX, os componentes fundamentais da formulação do sentido histórico nacionais para as sociedades ocidentais capitalistas. Entretanto, num caso ou noutro, o futuro é cantado no devir da História.

Do ponto de vista estético, a perspectiva intelectual de politização e conscientização social de nossos escritores apresenta consequências significativas para a ficção brasileira. Como hipótese e fator derivado dessa postura, o realismo literário se apresentará como elemento narrativo dominante no que a história literária convencionou chamar de *romance de 30*. A um determinado nível de preocupação e reflexão sociais corresponderá uma produção literária que procurará formalizar e fixar em suas composições "a realidade histórica, em seus elementos econômicos e sociais", a qual

é agora parte que integra de forma imediata - sendo muitas vezes a mais importante - o enredo. (...) Os personagens são

*integrantes destas estruturas (históricas), aceitando-as, lutando por transformá-las ou sendo suas vítimas*¹⁵.

Portanto, a premissa básica dos acontecimentos narrados e da inserção dos personagens neles é o processo histórico formalizado no plano da narrativa, o que acaba por imprimir uma “representação de continuidade vertical, isto é, uma dimensão temporal que pesa na constituição da narrativa e se baseia no antes (causas) e no depois (conseqüências)”¹⁶. O discurso narrativo do *romance de 30*, com isso, pressupõe, predominantemente, uma consciência que creia na sua capacidade de *racionalizar* o mundo de uma forma holística e global, atribuindo explicações e justificativas para os seus sentimentos e suas relações sociais. Neste sentido, como bem observou José Hildebrando Dacanal,

*se a miséria, os conflitos e a violência existem, tudo isto pode ser eliminado, principalmente porque o mundo é compreensível. E, portanto, reformável, se preciso e quando preciso. Basta a vontade dos indivíduos e/ou do grupo social para que a consciência, que domina o real, o transforme. Esta fé na possibilidade de apreender o mundo, esta inocência para a qual não há divagem entre o real e o racional (?), e vice-versa, é um dos elementos mais característicos das grandes obras do romance de 30*¹⁷.

¹⁵ Dacanal, José Hildebrando. *O romance de 30*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986, pp.14-15.

¹⁶ Candido, Antonio. *Vários escritos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 82.

¹⁷ Dacanal, José Hildebrando, op. cit., p. 15.

Está claro que no nível das formas ficcionais concretas, esta tentativa de representação surge de modo mais matizado, diversificado e heterogêneo na estruturação dos vários romances. O que acredito todavia não invalidar a busca de definição das linhas de forças gerais que compõem o chamado *romance de 30*. Entretanto, nesta diversidade de fato existente pode-se notar que a visão de mundo expressa nessas obras oscila entre uma consciência ingênuo-otimista da realidade e uma consciência melancólico-nostálgica, o que não impede que o vetor dominante e configurador das duas consciências seja o mesmo.

Os romances de Jorge Amado e José Lins do Rego talvez sejam os melhores exemplos disto que estou sugerindo. Os dois escritores, nas suas obras que nos interessam mais de perto, deram o caráter de ciclo à construção de seus romances, os chamados ciclos do cacau e da cana-de-açúcar, respectivamente.

No caso de Jorge Amado, os romances *Cacau* (1933), *Terras do sem-fim* (1942) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944) formam a trilogia na qual o autor baiano tentou

*fixar, com imparcialidade e paixão, o drama da economia cacaueira, a conquista da terra pelos coronéis feudais no princípio do século, a passagem das terras para as mãos ávidas dos exportadores nos dias de ontem*¹⁸.

Desta maneira, a organização do constructo ficcional se pretende homóloga ao que se supõe seja o andamento do processo histórico, e este teria

¹⁸ Amado, Jorge. *São Jorge dos Ilhéus*. 25ª ed. São Paulo: Martins, s.d.

não só um ponto de partida definido - "a conquista da terra pelos coronéis feudais" - como também um ponto de chegada já estabelecido, cuja euforia otimista está presente tanto na voz do narrador quanto na fala do personagem:

Joaquim falava com convicção, a voz profunda que parecia chegar do coração pleno de fé:

- Primeiro a terra foi dos fazendeiros que conquistaram ela, depois mudou de dono, caiu na mão dos exportadores, que vão explorar ela. Mas um dia, companheiro, a terra não vai ter mais dono...

Sua voz subia para as estrelas, cobria as luzes da cidade:

- ...nem mais escravos...¹⁹

A "representação da continuidade vertical", aqui, constituinte da narrativa, carrega e projeta em si, mesmo que de um modo bastante simplificado, a pretensão de dialética de um desenvolvimento histórico. A dimensão temporal desenrola-se ao mesmo tempo como desenvolvimento e libertação das forças produtivas. O futuro abre-se como dimensão do progresso histórico, decorrente da supressão da propriedade privada e do fim da mercantilização da força de trabalho. A força quase cósmica que toma as palavras de Joaquim ("Sua voz subia para as estrelas, cobria as luzes da cidade.") impõe uma percepção em que a realidade se descortina para um horizonte social e histórico aberto e preñado de esperança, o qual pressupõe não só a quebra da velha ordem oligárquico-patriarcal como também a ruptura do capitalismo mais moderno - simbolicamente

¹⁹ Amado, Jorge, op. cit., p. 336.

representado pelos exportadores - em direção a um novo e mais avançado passo do processo histórico, o socialismo.

Já os romances do chamado ciclo da cana-de-açúcar²⁰, a princípio, podem nos fazer acreditar, não sem razão, que se trata de uma trajetória narrativa cujo andamento se estrutura no sentido inverso da de Jorge Amado. O cunho memorialístico da obra de José Lins do Rego põe no centro da narração a voz de um personagem que procura recuperar e reter a sua experiência pessoal no mundo rural das grandes plantações de cana-de-açúcar. Esse elemento estrutural da narrativa faz com que o desdobramento da obra seja sentido e compreendido como reconstituição de um tempo pessoal e privado, pois a fala de Carlos de Melo, sobretudo nos dois primeiros romances, *Menino de engenho* (1932) e *Doidinho* (1933), persegue a recuperação de sua própria identidade, isto é, a recuperação daquilo que *é* ou *imagina ser*. Entretanto, essa consciência não se projeta no plano estrito da subjetividade do personagem, pelo contrário, ela é constante e permanentemente tensionada pela temporalidade histórica. Pode-se dizer que a consciência de continuidade do personagem se desdobra e se preenche no interior da sucessão do tempo histórico e, mais do que isso, na transformação que este impõe ao mundo e aos indivíduos²¹.

²⁰ Os romances que compõem este ciclo são *Menino do Engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *O moleque Ricardo*, *Usina*; e embora tratando da mesma temática mas com uma autonomia estrutural maior em relação aos anteriores se tem ainda *Fogo morto*.

²¹ Nesta mesma quadra da literatura de José Lins do Rego, mas guardando a sua especificidade, acredito situar-se também o chamado Movimento Regionalista-tradicionista do Nordeste, com o qual o próprio autor de *Doidinho* manteve relações estreitas e cujo principal representante é Gilberto Freyre. Baseado na valorização do *regionalismo* e do *tradicionalismo*, em cujas noções se buscam recuperar o velho brilho do "império dos plantadores de cana", o Movimento Regionalista não se distancia das premissas básicas que temos em vista: ele (a) "não ocorre necessariamente em detrimento ou em contraposição a projeto nacional. Afinal, as diversas oligarquias propunham, e propõem, na luta política, uma perspectiva nacional. E nesse sentido não será de se estranhar que seus filhos produzissem, e ainda produzem, obras em que se aprimora a noção de 'cultura nacional' "; e criou-se, nas palavras de um entusiasta da fundação do Centro Regionalista do Nordeste (1924), na perspectiva de que "fosse (b) um auxílio dos governos nas medidas de progresso e engrandecimento da região" (grifos meus, F.C.G.). Respectivamente, in Mota, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1985, p.73; e D'Andrea, Moema Selma. *A tradição re(des)coberta: Gilberto Freyre e a literatura regionalista*. Campinas: Unicamp, 1992, p.64. Sobre o Movimento Regionalista ver ainda o trabalho de

Dois momentos ilustram o que estou pretendendo demonstrar. Em *Doidinho*, o trecho referente ao instante em que o personagem está voltando, de férias, à fazenda Santa Rosa: "Mas nem a estrada de ferro, nem o mundo por onde corria o trem existiam de verdade para mim. Só o Santa Rosa estava na minha frente"²². Já em *Bangüê*, o mesmo personagem-narrador diz ao final do romance:

*O Santa Rosa se findara. É verdade que com um enterro de luxo, com um caixão de defunto de trezentos contos de réis. Amanhã, uma chaminé de usina dominaria as cajazeiras. Os paus-d'arcos não dariam mais flores porque precisavam de terra para a cana. E os cabras de oito acordariam com o apito grosso da usina. E a terra iria saber o que era trabalhar para usina*²³.

Trata-se de dois momentos diferentes da vida do personagem Carlos de Melo que pontuam e sintetizam em si o que chamaria - sem muita precisão - de uma espécie de entrecruzamento temporal no qual o caráter afirmativo e positivo do primeiro trecho é colocado em suspenso já na segunda passagem. Quer dizer, o recuo memorialístico, com a presença de uma consciência subjetiva e de uma experiência pessoal que se conta e é contada, se

Neroaldo Pontes de Azevedo, *Modernismo e regionalismo*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984. e de José Maurício Gomes de Almeida, *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980. Há ainda um interessante estudo de José Horta Nunes, "Manifestos Modernistas: a Identidade Nacional no Discurso e na Língua", no qual o autor faz uma análise comparativa, demonstrando que o *Manifesto* de Gilberto Freyre e o *Manifesto antropofágico* de Oswald de Andrade, embora por caminhos diversos, articulam discursos sobre a *fundação de identidades brasileiras*, in Orlandi, Eni Puccinelli (org.), *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes, 1993.

²² Rego, José Lins do. *Doidinho*. 32ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 83.

²³ Rego, José Lins do. *Bangüê*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 206.

perfaz na linearidade e na irreversibilidade de um processo histórico cujo impulso contínuo é o de lançar-se sempre à frente, deixando sobre o caminho marcas indeléveis de transformação e mudança. E se estas últimas são vistas com melancólica nostalgia, pelo que vão levando consigo, é porque os ventos da História pouco guardam em si do passado, muito embora o pressuponham, de modo inexorável, em seu próprio movimento. 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 e sempre em frente, o que não se deve esquecer.

Assim, estas duas breves leituras de Jorge Amado e José Lins do Rego parecem referendar a hipótese de que o *romance de 30*, numa visada otimista ou melancólica, tem o pé fincado na História. Quero dizer com isso que esta ficção não só se estrutura a partir da perspectiva e da concepção do desenvolvimento de uma lógica histórica mas que - mais importante ainda - essa lógica reconhece em si, "explícita ou implicitamente, alguma noção de progresso como componente da lei histórica"²⁴. Essa idéia de progresso, de que a História caminha irreversível, contínua e linearmente para estágios mais avançados e modernos de desenvolvimento da sociedade, configura uma compreensão teleológica da própria História²⁵. Em face de nosso atraso histórico e secular não

²⁴ Meyerhoff, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976, p. 84.

²⁵ Trata-se - sublinhe-se - de uma noção de progresso diferente daquela que permeava o cientificismo da segunda metade do século XIX e que serviu de premissa para o romance naturalista. Nesse, a existência dos indivíduos e da sociedade estava previamente estabelecida em razão sobretudo das condições do meio e da raça. A concepção organicista da sociedade que as teses científicas imprimiam à textura social fez com que o material literário fosse ordenado a partir dessa ótica numa espécie de experimento comprobatório desses pressupostos. No deslocamento transatlântico do evolucionismo e do positivismo deterministas, aquilo que eram

há outro caminho nacional a ser seguido senão o do progresso, o do desenvolvimento e o da modernidade sociais. Essas idéias podem contemplar projetos políticos variados e matrizes sociais diferentes, bem como formas de consecução diversas - do estatismo intervencionista autoritário à la Getúlio à revolução de Prestes e sua Coluna. Entretanto, o seu empuxo, em qualquer uma das vertentes, é determinado pela idéia de que o futuro se abre como horizonte inexaurível de possibilidades sociais e históricas para o país²⁶.

II

Isto posto, podemos levar mais adiante o nosso argumento e sugerir a seguinte equação com relação ao Modernismo brasileiro. Em suas tendências literárias dominantes, este tinha como um dos eixos básicos de preocupação em suas produções artísticas a problemática da identidade nacional, que foi formulada destacadamente de dois modos.

índices justificadores e legitimadores civilizacionais do lado de lá serão, aqui, com nossa "sensualidade tropical e mestiça" - e mestiça em todos os sentidos -, elementos que buscarão explicar nosso atraso. Não que a idéia de progresso se desfaça ao aportar deste lado, mas ela toma as tinturas de um pessimismo desabonador em face de nossa interdição ao progresso. Para um quadro histórico amplo dessas idéias no Brasil, ver *Contribuição à história das idéias no Brasil*, de João Cruz Costa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. Já para o naturalismo e em claves diferentes: *O Naturalismo no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985; o ensaio "De Cortiço a Cortiço", de Antonio Candido, in *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993; e ainda *Tal Brasil, qual romance?*, de Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

²⁶ Acredito que também a chamada literatura católico-espiritualista dos anos 30 é centrada numa visão teleológica do mundo e da sociedade, seja no que ela tem de reação à modernidade, seja pelo que possui de afirmação teológica e transcendental em sua visão de mundo. Daniel Pécaut nos sugere esta idéia: "Os espiritualistas mostravam-se dispostos a reconhecer nos positivistas o mérito de darem primazia ao conjunto orgânico da sociedade. Tanto Jackson de Figueiredo quanto Alceu Amoroso Lima fizeram do positivismo um 'catolicismo sem Deus'. Uns e outros foram solidários em rejeitar a 'onipotência do indivíduo', bem como a aceitação de 'maiorias ocasionais'. O fato de que poder representasse a unidade do social podia provir de fundamentos tão diversos quanto a saber, a transcendência, o direito natural ou a vontade nacional expressa pelas elites(...)", in *Os intelectuais e a política no Brasil - entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990, p. 51.

No primeiro, a recuperação de nossas origens culturais, pré-burguesas e em certos momentos pré-cabralinas, potencializariam, juntamente com os ganhos da ciência técnica da sociedade industrial, as energias necessárias para o salto à frente da nacionalidade no concerto das nações ocidentais definidas pela modernidade capitalista - ainda que no plano ideológico a intenção dos escritores modernistas, na maioria das vezes expressa de modo contraditório, fosse romper com a "pura lógica da sociedade capitalista", do "burguês-níquel", do "burguês-burguês". Na quadra das vanguardas de 22, então, "o Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso. *prefigurando a humanidade pós-burguesa*, desrecalcada e fraterna; além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar a sociedade contemporânea"²⁷. Desta maneira, a formulação estética do "Modernismo heróico" levou a uma síntese que alçou a dualidade estrutural do país - arcaísmo e progresso - a atributo positivo da nacionalidade, entendendo essa dualidade como a própria natureza e especificidade desta nacionalidade, o que pressupunha ainda um desatrelamento da linguagem literária das formas de expressão tradicionais. originárias da poesia parnasiano-simbolista e da ficção real-naturalista.

No segundo modo, os impasses da nacionalidade serão filtrados pela ótica da consciência social e política, o que exigirá e configurará uma *temporalidade histórica* bastante acentuada no plano da criação literária. A formulação de grandes ciclos no *romance de 30* remete justamente à representação, no nível simbólico, das transformações histórico-sociais pelas

²⁷ Schwarz, Roberto. "A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista", in *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 13. A observação do autor se refere à poesia Pau-brasil, de Oswald de Andrade; entretanto, acredito que não se correm grandes riscos de equívocos ao se generalizar tal colocação.

quais diferentes regiões do país passaram do final do século XIX até os anos 30-40, quando não mais, conforme ocorre em *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo. Agora, o atraso é visto como resultado das forças históricas em jogo e tende a cessar no próprio movimento interno de superação e avanço dessas mesmas forças, ainda que na criação dessa tensão o mundo passado possa ser descortinado com o olhar melancólico da nostalgia. Entretanto, se assim é, esta atitude decorre mais do desenvolvimento de "uma 'lógica histórica' desdobrando-se a si mesma inexorável e aparentemente além do alcance dos desejos e propósitos humanos"²⁸ do que da privação de movimento das coisas e do mundo. A consecução da nacionalidade, neste lado, está associada à idéia de que tal fato somente se tornará viável a partir de um desenvolvimento geral e homogêneo das forças produtivas, pois só com "a integração de grandes massas à vida moderna" é que se poderá falar em "civilização brasileira".

Deste ponto de vista, esses dois momentos diferentes do Modernismo brasileiro não se excluem, mas seguem uma linha de continuidade e de complementaridade entre si. A *visão encantada* e a *visão realista* do Brasil, não obstante responderem a contextos e momentos diferentes da realidade social e cultural do país, guardam em si marcas de um mesmo processo histórico mais geral e complexo, cujas premissas se encontram em nossa própria formação histórico-social. Otacvio Paz, no ensaio "Literatura de Fundação", talvez nos dê algumas pistas para se compreender este último ponto. Diz o ensaísta mexicano:

Antes de ter existência histórica própria, começamos por ser uma idéia européia. Não é possível entender-nos se se esquece de que somos um capítulo da história das utopias

²⁸ Meyerhoff, Hans. op. cit., p. 85.

européias. (...) Na Europa a realidade precedeu ao nome. A América, pelo contrário, começou por ser uma idéia. Vitória do nominalismo: o nome engendrou a realidade. O continente americano ainda não havia sido inteiramente descoberto e já fora batizado. O nome que nos deram nos condenou a ser um mundo novo. Terra de eleição do futuro: antes de ser, a América já sabia como iria ser. Mal se transplantou para as nossas terras o emigrante europeu já perdia a sua realidade histórica: deixava de ter um passado e convertia-se em um projétil do futuro. Durante mais de três séculos a palavra americano designou um homem que não se definia pelo que fizera e sim pelo que faria. Um ser que não tem passado, que não tem mais do que futuro (...) Nosso nome nos condenava a ser o projeto histórico de uma consciência alheia: a européia²⁹. (Grifos meus. F.C.G.)

Como se depreende do texto de Paz, não há como deixar de assinalar, aqui, que a noção de que a História possa ser lida teleologicamente no sentido de um progresso permanente não é apanágio de uma concepção nacional nossa, mas coloca-se no centro de uma concepção de mundo moderna que pode ser datada, conforme o interesse, desde o Renascimento ou o Romantismo do século XIX ou ainda das próprias vanguardas do Modernismo. Entretanto, o que há de específico no nosso caso é que as duas facetas do Modernismo brasileiro expressam o retorno de nosso estigma de sermos um sempiterno projeto histórico, ou seja, algo que *não está e não se concretiza* no presente, mas que se lança no espaço futuro a ser construído perpétua e continuamente. Ao fazê-lo, estas

²⁹ Paz, Otacvio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 127.

formulações objetivam, num caso ou noutro, sintonizar o passo do Brasil com a modernidade dos países centrais do capitalismo com o sentido fundamental de tirar o país da irrelevância histórica. ainda que para isso muitas vezes fosse necessário, por paradoxal que possa parecer num primeiro momento, glamourizar esteticamente os elementos históricos intrínsecos ao atraso ou lamentar a sua dissolução em face do progresso que se arma.

Nesta perspectiva, as vertentes dominantes do Modernismo brasileiro convergem as suas energias para a constituição de um imaginário pautado pela busca de processos identificatórios nacionais, o que as coloca na tradição brasileira da "literatura empenhada", conforme salientou-se mais acima. Movendo esta atitude, todavia, está a crença de que tal definição positiva da nacionalidade somente seja possível a partir da inserção do país no contexto do progresso e/ou dos ganhos da sociedade urbano-industrial. Para isso, os elementos culturais ligados a uma visão de mundo pré-burguesa, supostamente autóctone ou popular, uma vez purificados pelo filtro da utopia bárbara tecnicizada, da utopia política revolucionária e/ou transformadora ou ainda da simples vitalidade intrínseca à dinâmica desses elementos, convertem-se em fontes - não mais do atraso, do passado arcaico e paralisante - liberadoras de forças capazes de se tornarem premissas culturais que dêem substância, significação e relevância ao presente nacional, além de acertarem as contas com os signos positivos da modernidade que nos aguarda e nos acolherá com toda a sua vitalidade em alguma esquina do futuro.

Não se trata de dizer que o projeto histórico do Modernismo brasileiro, em suas diferentes orientações, liberou-se da "consciência alheia", mas, seguindo uma aspiração que vem desde o nosso Romantismo, a vontade da constituição de uma nova cultura e de uma nova civilização nacionais foi colocada

a partir de novos pressupostos históricos. Pois se o projeto cultural nacional do Romantismo se definia e ao mesmo tempo tinha os seus limites ideológicos e práticos impostos pela manutenção da estrutura social e econômica dominante vigente ao período anterior à Independência e à formação do Estado nacional (economia agroexportadora, domínio oligárquico, mão-de-obra escrava e relações sociais clientelísticas e não contratuais), pode-se dizer que o Modernismo brasileiro, em boa dose ainda alicerçado sob o peso predominante desses mesmos fatores históricos, descortinou-se na gestação de um novo horizonte histórico baseado em fatores internos, dentre os quais destacam-se alguns como a aceleração do processo de industrialização, o desenvolvimento e crescimento dos centros urbanos, o surgimento de novos setores sociais urbanos (proletariado, setores médios modernos, burguesia urbana etc.), a diferenciação interna dos setores da oligarquia brasileira de um modo geral, com traços mais acentuados entre setores tradicionais e setores "modernos" ou ao menos mais cosmopolitas.

Está claro que a configuração ampla e complexa desse contexto histórico pressupõe não somente a relação dinâmica - de caráter complementar, conciliatório ou ainda de cunho contraditório e conflituoso - entre esses fatores, bem como a sua inserção na reestruturação do capital internacional, no período do entre-guerras. Esta reorientação do capital que se inicia nas três últimas décadas do século XIX e modifica de modo profundo o sistema de produção dos centros capitalistas se centra em elementos estruturais dentre os quais se salientam

um processo de transformação tecnológica que deu origem aos grandes complexos industriais típicos da economia de escala; o crescimento vertical (concentração e centralização) e

*horizontal (abrangência de todas as partes do globo terrestre) do sistema capitalista; e a intervenção do Estado na determinação do ritmo, do alcance e do sentido do desenvolvimento econômico, bem como no controle dos seus efeitos sociais*³⁰.

O projeto histórico-estéticos das duas tendências dominantes do Modernismo brasileiro aqui sublinhado se mostra indissociável desse contexto interno e externo de avanço e desdobramento do sistema capitalista. O que está longe de significar que esses projetos representem, no plano programático ou no arcabouço ideológico das suas produções artísticas, uma adesão incondicional a idéias e práticas sociais derivadas da modernidade capitalista. Primeiramente porque isso simplesmente seria inviável sob o ponto de vista de nossa formação histórica específica no bojo do sistema capitalista internacional; de outra parte, e por força desta mesma especificidade histórica, o projeto histórico dos nossos modernistas lança mão justamente da possibilidade de constituição de uma civilização nacional, em cujas formulações muitas vezes predominavam formas de representação, imagens e idéias "anticapitalistas românticas"³¹.

Por conseqüência disso, pode-se dizer que o projetos históricos das vertentes dominantes do Modernismo brasileiro explicita um paradoxo e uma contradição que estão na base de seu pensamento social. De um lado, este último presume a necessidade de um contexto econômico-estrutural de modernização nas diferentes esferas de atividades sociais, com o eixo de dominância da

³⁰ Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, pp. 42-3.

³¹ A expressão *anticapitalismo romântico* é de Carlos Eduardo Berriel. É neste sentido que o autor analisa e compreende, sugestivamente, o ideário modernista de Mário de Andrade, in *Dimensões de Macunaima: filosofia, gênero e época*. Campinas: IEL/Unicamp, 1987. Dissertação de mestrado. No caso de Oswald de Andrade ver o ensaio de Roberto Schwarz, mencionado na nota 27.

reprodução do capital se deslocando cada vez mais para a constituição de uma sociedade industrial e urbana, com uma acentuada divisão social do trabalho, o que efetivamente estava ocorrendo no país a partir dos anos vinte-trinta. De outro lado, este mesmo pensamento está ainda fortemente assentado nos quadros de uma sociedade rural e tradicional que cobrava ainda decididamente a presença da sua existência na vida social³². Deste ponto de vista, a ambigüidade do pensamento social modernista reside justamente na aspiração do resgate ou no desejo da permanência de referências e valores tradicionais ora reordenados por forças e energias modernizadoras ora impactados por elas³³.

Já se viu acima, embora esquematicamente, que o efeito disto será variado no plano programático ou no das formalizações estéticas; resta assinalar, entretanto, que o vetor histórico resultante será o mesmo: as forças vitais e utópicas da *consciência encantada* e a clarividência e o senso de realismo da *consciência social* modernos, com a ênfase de ambas as vertentes à modernidade com tradição, engendrariam energias sociais suficientes para romper definitivamente o "longo (percurso) das várias estações do atraso brasileiro", possibilitando a constituição da "civilização brasileira" na qual a nossa particularidade nacional redimensionaria o caráter universal da cultura e da nação, ao poder fazer frente ao mundo moderno e civilizado.

³² Não há como deixar de salientar neste ponto, ao menos como um dos fatores determinantes da ambigüidade desse pensamento, a origem rural-oligárquica de muitos dos nossos escritores modernistas. Sobre este ponto e sobre a relação dos escritores modernistas com a oligarquia e o Estado brasileiro ver *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, de Sérgio Miceli. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1979.

³³ São ilustrativos, no primeiro caso, as seguintes palavras de Mário de Andrade: "Nós já temos o passado guaçu e bonitão pesando em nossos gestos; o que carece é conquistar a consciência desse peso, sistematizá-lo e tradicionalizá-lo, isto é, referi-lo ao presente". Citado por Carlos Eduardo Berriel, op. cit., p. 8. No segundo caso, toda a obra do ciclo da cana-de-açúcar de José Lins do Rego, já mencionado, é um bom exemplo.

III

Neste momento, pode parecer um truísmo assinalar que o projeto histórico do Modernismo fracassou no que pudesse conter de objetivos libertários e progressistas, bem como considerar que no plano dos meios de expressão o seu ganho mostrou-se incontestado e irreversível para a literatura brasileira no que significou de ruptura com a linguagem tradicional, acadêmica e bacharelesca. Entretanto estas duas afirmações, colocadas lado a lado, podem soar paradoxais num primeiro instante, mas não absurdas se lembramos que

tanto a eternidade das relações sociais de base quanto a lepidéz ideológica das 'elites' eram parte - a parte que nos toca - da gravitação deste sistema por assim dizer solar, e certamente internacional, que é o capitalismo. Em consequência, um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social³⁴.

Ainda que, até certo ponto, o Modernismo brasileiro, sobretudo depois de trinta, tenha transbordado de sua origem inicial de classe oligárquico-cosmopolita, ligada à aristocracia paulista cafeicultora, e tenha se estendido, por exemplo, a escritores e intelectuais de setores urbanos médios, isto não foi suficiente para romper os limites históricos a que o nosso Modernismo estava

³⁴ Schwarz, Roberto. "As Idéias Fora do Lugar", in *Ao vencedor as batatas*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981, pp. 21-22.

atado e resolver os impasses que se colocavam a si mesmo na tentativa de conciliar modernidade e tradição.

Acredito que o brutal mal-estar de Mário de Andrade com relação ao *herói fracassado*, apontado no início deste texto, provém justamente do fato de esta figura ficcional conter e refletir, em sua formalização estética mais ampla e profunda, as antípodas das invenções de brasilidade que as vertentes do Modernismo dominantes criaram para si e para o país³⁵. Matizando melhor esta idéia de *herói fracassado* talvez se possa dizer, dentro dos objetivos deste trabalho, que este *herói fracassado*, em sua trajetória no interior do que chamaremos de **romance da urbanização**, descarta de si um dos pressupostos básicos das tendências dominantes do Modernismo brasileiro: *a possibilidade de construções virtuais de um futuro, seja de uma classe social específica, seja da própria nacionalidade como um todo*.

A perspectiva dos personagens desses romances tem muito de um certo sentimento drummondiano do mundo. Ao menos em parte a origem do sentimento é a mesma. Em Drummond, como no mundo por onde transitam os personagens que tenho em mente, o tempo é num mesmo instante estático e irreversível. Na conjunção deste tempo emerge, já não só um sentimento, mas também uma imagem drummondiana: a do boi - que caminha pelas ruas da

³⁵ Num depoimento esclarecedor, Mário de Andrade diz que "todo o segredo da nossa revolta estava em dar uma realidade eficiente e um valor humano para a nossa construção. Ora, o maior problema atual do Brasil consiste no acomodamento da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira, realidade que não é só feita de ambiente físico e dos enxertos de civilização que grelam nele, porém comportando também a nossa função histórica para conosco e social para com a humanidade. Nós só seremos deveras uma Raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura. O Modernismo brasileiro está ajudando a conquista deste dia. E muito, juro pra você". Citado por Carlos Eduardo Berriel, op. cit., pp. 7-8. A criação e o sentimento desta dialética específica do particular ao universal - expressão última de nossa "função histórica" e de nossa "razão social de ser" em face do resto da humanidade - e a profissão de fé que o autor modernista faz nela estão carregadas de uma aura de positividade histórica que faz com que o aparecimento de algo como o *personagem fracassado* somente possa ser sentido e compreendido como uma "aberração", uma "anomalia" histórica para Mário de Andrade.

cidade, que penetra pelas casas da cidade, mas é sempre e sempre o boi do campo. Ou seja, passado que perfura o presente, que por sua vez articula em si a imobilidade de todas as coisas.

Não se trata mais do grande proprietário rural que percebe, impotente, o tempo e a modernidade usurparem a sua posição de chefe da hinterlândia brasileira, e que, a partir dessa posição, por assim dizer, rebaixada, descreve, narra e analisa, com uma visão desencantada, o mundo agrário em desagregação. O nosso personagem tem, muitas vezes, embora nem sempre, a sua origem sentimental e espiritual na propriedade rural, mas vive agora, inextricavelmente, preso à cidade e ao seu ritmo (provinciano?). Ele anda por avenidas, pega ônibus ou bonde, trabalha numa repartição pública ou em algum jornal; porém, o seu olhar é lançado, volta e meia, para trás, redesenhando em tons desbotados o passado, o boi. Este, todavia, nunca se mostra pela memória, nem por qualquer outro meio em sua inteireza; é apenas entrevisto.

Há nessa atitude algo semelhante à do "Angelus Novus", de Klee, mencionada por Walter Benjamin, em "Sobre o Conceito da História". Como o anjo da História, o nosso personagem tem o rosto voltado para o passado e gostaria de se deter para acordar os mortos e juntar fragmentos. Mas diferentemente da maneira como se abate sobre o anjo da História, a quem a tempestade do progresso impele irresistivelmente para a frente, para o futuro, impedindo-o de fixar-se em qualquer ponto, o tempo histórico para o *personagem fracassado* perdeu o prumo. Já não significa transformação radical que o possa colocar em conflito consigo e com o mundo. O tempo é mera configuração circular do presente em decomposição, no qual o passado agrário ressurge em instantâneos,

como uma fotografia velha e esmaecida. Em consequência, como propõe Roberto Schwarz, no **romance da urbanização**

o tempo não chega a se articular. é subjetivizado, governado pelo movimento atmosférico da memória e da divagação. A sua presença (...), obsessiva, deve a força ao que não produziu³⁶.

Esta condição temporal, que acredito instalar um novo padrão de tempo na ficção brasileira, está engastada no mundo da experiência social específica dos personagens deste tipo de romance. As suas vidas não são representadas por alegorias mítico-nacionais ou por ciclos históricos amplos, em que se sucedem várias gerações de famílias, como acontece no *romance de 30* exemplar, já mencionado a propósito dos ciclos da cana e do cacau, aos quais se poderia acrescentar o do estancieiro gaúcho. O declínio da família patriarcal rural, no plano histórico, foi o fator principal para a abreviação do passado no plano ficcional em relação ao **romance da urbanização**. Aqui, como diz Hans Meyerhoff,

a vida do indivíduo é confinada a uma extensão de tempo muito mais estreita do que quando ele conscientemente sentia-se como um elo entre várias gerações sucessivas. Ele está crescentemente isolado dentro do momento presente³⁷.

³⁶ Schwarz, Roberto. "Sobre o Arnanuense Belmiro", in *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 20.

³⁷ Meyerhoff, Hans, op. cit., p. 98.

Digamos, então, que enquanto o *romance de 30* clássico tem um pé no tempo histórico, que é dado pela continuidade e unidade narrativas centradas nas transformações do mundo rural, o **romance da urbanização** nada conta do passado nem tampouco aponta para o futuro. Neste sentido, penso que esta ficção se situa no limiar da narrativa contemporânea, na medida em que o encolhimento do passado corresponde à inserção do personagem em um presente vazio, “não pertencente a lugar nenhum ou relacionado a coisa nenhuma ou a ninguém no mundo”³⁸.

Deste ponto de vista, a proposição básica deste trabalho é a de que existe um romance específico na ficção brasileira que, gestado no interior do Modernismo brasileiro, afasta-se de seu ideário dominante para narrar o momento de transição do Brasil agrário, latifundiário e patriarcal para um Brasil urbano, em vias de industrialização, já descentrado da figura todo-poderosa do patriarca. Por consequência, o personagem do **romance da urbanização** ocupa uma posição específica na literatura brasileira. O seu percurso já configura o processo de desenraizamento e/ou estranhamento diante da realidade. Atitude e sentimento em face da vida que virão a ser característicos dos contos e dos romances contemporâneos dos anos 60, 70 e 80, com Rubem Fonseca, Sérgio Santana, Murilo Rubião, João Gilberto Noll, entre outros³⁹.

Mas este perfil anunciou-se anteriormente à narrativa urbana contemporânea, ou seja, nos arredores dos anos 30, período em que estou me detendo, já se têm presentes traços do que talvez se possa chamar de *desideologização* do romance. Isto significa dizer que o protagonista do **romance**

³⁸ Id., *ibid.*, p. 98

³⁹ Ver sobre o assunto meu trabalho *A poética da destrutividade: texto e contexto em Rubem Fonseca*. Porto Alegre: Instituto de Letras/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1991. Dissertação de Mestrado.

da urbanização e a sua relação com o mundo e com os indivíduos não é mais mediada por uma visão, um conjunto de valores ou uma posição postos em xeque em face da realidade. Há, no plano da construção narrativa, como que uma suspensão da tensão dramática, do conflito, pelo fato de não haver uma forma de consciência social em choque com o mundo. Esse choque, se ocorre, afigura-se apenas como uma espécie de soco ao vento num momento em que foram subtraídos tanto o adversário contra quem é lançado o gesto quanto a própria razão deste.

Contrariamente ao tradicional romance de 30, em que uma consciência crítico-desencantada narra a desintegração e o colapso de um determinado universo social, apontando implicitamente para as transformações que derivam dessa ordem social em ruínas, no **romance da urbanização** não estão mais em jogo o sentimento e a visão de mundo guiada e normatizada por uma escala de valores a partir da qual o personagem baliza a sua trajetória e experiência, conformando-se a ela ou com ela entrando em choque. Por conseqüência, pode-se afirmar que o *personagem fracassado* do **romance da urbanização** está distante da figura do *herói problemático* do romance "burguês clássico".

Esta perspectiva nos afasta, neste ponto, da bela e sugestiva análise de José Paulo Paes que também examina a figura do *personagem fracassado*, denominando tal tipo literário todavia de *o pobre diabo*. Com muita pertinência e precisão, o autor caracteriza o *pobre diabo* como um sujeito enfiado em " 'incidentes medíocres em si mesmos', fixados num estilo apropriadamente 'baço e incolor', de cuja somatória de insignificâncias (ressalta) a significância do seu protagonista". Embora se situe nos estratos inferiores da escala social, ele

não pertence ao proletário nem ao lumpemproletariado. Na verdade, o *pobre diabo* é um

*patético pequeno burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago, (e) 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*⁴⁰.

A partir desta noção, o autor rastreia a presença deste personagem na ficção brasileira na tentativa de sugerir uma articulação de obras que comporia, na realidade, uma certa tradição na nossa narrativa ficcional. O *coruja*, de Aluísio Azevedo, *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, *Angústia*, de Graciliano Ramos, e *Os ratos*, de Dyonélio Machado, formam o espectro das obras analisadas no ensaio. Assim, pelo *corpus* literário examinado e pela definição da categoria central que norteia o trabalho do ensaísta (a noção de *pobre diabo*), pode-se observar que os pontos de contato entre o ensaio de José Paulo Paes e este trabalho são aparentemente próximos. Entretanto, como já se viu acima, começamos por apontar diferenças entre ambos, o que representa um outro modo também de definir melhor a nossa trilha. Sigamos por ela, então.

Depois da análise dos quatro romances, o autor propõe situar o *romance do pobre diabo* "no quadro geral do romance como forma". Para tanto,

⁴⁰ Paes, José Paulo. "O Pobre Diabo na Literatura Brasileira", op. cit., p. 41. O autor esclarece que a expressão *pobre diabo* foi vista por ele, pela primeira vez, tendo então o objetivo de caracterizar determinado tipo de herói literário no ensaio "Dyonélio Machado, do Conto ao Romance", de Moysés Vellinho, em *Letras da província*.

utiliza-se de conceitos da *Teoria do romance*, de Georg Lukács, a partir dos quais assinala que no mundo burguês do romance

a incoerência estrutural do mundo ameaça a serenidade da forma artística e o próprio indivíduo se problematiza. Ele já não tem uma essência definida, pronta a atualizar; esta se irá constituindo ao longo do processo histórico da existência dele. Eis por que o 'romance é a forma da aventura, aquela que convém ao valor próprio da interioridade; o conteúdo consiste na história dessa alma que entra no mundo para aprender a conhecer-se, que procura aventuras para se experimentar nelas e, por meio desta prova, dá sua medida e descobre a sua própria essência'. Todavia, o rompimento do pacto épico entre herói e o mundo abrirá uma brecha intransponível entre o real e o ideal(...). Doravante, à juvenil confiança do herói épico na sua vocação ou destino, sucederá a ironia melancólica do herói romanesco, que bem conhece o 'baixo revês que representa o fato de se adaptar a um mundo para quem todo o ideal é uma coisa estranha e, para triunfar sobre o real, de renunciar à irreal idealidade da alma'.⁴¹

Ainda segundo José Paulo Paes, que prossegue nas pegadas de Lukács, a partir desse corte radical entre "a interioridade e a aventura", o ideal e o real, a alma e o mundo, surge a figura do *herói problemático*, "que é o herói romanesco por definição". A este se abrem dois caminhos. O primeiro seria o chamado *romance de formação* em que o herói busca, "nas suas peregrinações

⁴¹ Id., *ibid.*, p. 55.

pelo mundo da realidade social, um jeito de com ele conciliar os ideais que traz dentro de si, mas sem traí-los"⁴². Outro caminho é o do *romance da desilusão* que "leva o herói, após o malogro dos seus ideais, à descrença na possibilidade de qualquer forma de conciliação", restando para ele ou " 'o acomodamento com a sociedade por via da aceitação resignada das suas formas de vida' " ou " 'o recuo sobre si mesmo e a conservação em si de uma interioridade que só se pode realizar na alma' "⁴³.

É desta segunda tipologia romanesca que o autor diz se aproximar o *romance do pobre diabo*. Este representaria a "forma mais extremada, mais radical" do *romance da desilusão*. Na longa mas esclarecedora passagem do seu ponto de vista, o autor diz que no *romance do pobre diabo*

a tensão entre o herói e o mundo, tensão que supunha certo equilíbrio de forças, desaparece. Forçado, como o herói desiludido, à aceitação de 'formas de vida' que lhe são impostas pela sociedade, o pobre diabo já não tem mais a força daquele para recuar sobre si mesmo e conservar intacta na alma, ainda que frustrada, a interioridade dos seus ideais. Isso porque as formas de vida social a que está submetido são as mais tirânicas delas. A necessidade econômica em nível de quase penúria e a ameaça sempre iminente da degradação última de classe fazem dele um joguete sem vontade, cuja pavidéz e a resignação rondam os limites da saturação. Daí que a sua interioridade entre em processo de dissolução, como a do protagonista de Angústia, ou se

⁴² Id., *ibid.*, p. 55.

⁴³ Id., *ibid.*, p. 56.

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 indistinguível⁴⁴.

A matização que José Paulo Paes faz das idéias lukacsianas para o seu ponto de vista é brilhante. A idéia de processo de dissolução ou de apagamento ao grau zero da interioridade dos personagens deste tipo de romance é inatacável e merece ser levada adiante, como procurarei fazer nas análises de *Angústia* e *Os ratos*. Entretanto, a dúvida que se pode levantar é até que ponto a teoria lukacsiana do romance - aparente e sedutoramente bastante abstrata e portanto com um alto teor sugestivo de generalização - é capaz de dar conta do que creio ser certa especificidade desta ficção, na medida em que o autor húngaro formula a noção de *herói problemático* a partir de um paradigma ficcional e de um contexto histórico particulares, qual seja, o romance burguês "clássico" gestado no interior da sociedade capitalista européia. Ainda que se argumente a favor do caráter internacional do capital e da natureza intrínseca deste último no processo de fetichização da vida social - o que é corretíssimo -, penso todavia que "o rompimento da tensão mínima capaz de manter a interioridade reconhecível em face do real hostil (que) conduz a do pobre diabo à demonização ou reificação", sugerido por Paulo Paes, não é o mesmo aqui e no outro lado do Atlântico.

⁴⁴ Id., *ibid.*, p. 56.

No centro do problema está justamente a forma de reprodução "combinada e desigual" do capital que faz com que o atraso não seja considerado como arcaísmo residual, mas "parte integrante da reprodução da sociedade moderna, ou seja, indicativo de uma forma perversa de progresso"⁴⁵. Nesta perspectiva, o *romance do pobre diabo* ou o **romance da urbanização**, como passei a determinar, formaliza em seu discurso ficcional um momento específico e decisivo dessa "forma perversa de progresso", no qual a própria noção de progresso, categoria-chave da modernidade ocidental como um todo e do projeto estético-ideológico do Modernismo brasileiro em particular, é posta em suspensão. Nos diferentes níveis de sua estruturação e com diferentes perspectivas ficcionais, o **romance da urbanização** põe entre parênteses uma forma de concepção histórico-civilizacional construtiva, intrínseca à noção de progresso.

Assim, a interioridade do personagem que se torna irreconhecível em face da realidade hostil apresenta-se como resultado, no **romance da urbanização**, não de um processo qualquer de reificação, ou de um caráter geral e abstrato deste processo, mas das condições históricas específicas de estruturação da subjetividade do sujeito, num contexto onde o atraso é ainda um dos componentes estruturantes das diferentes esferas da vida social. Num certo sentido, estamos aqui nas antípodas do que decorreu do romance europeu do *herói problemático*, ou seja, o romance europeu modernista. Voltaremos a este ponto no capítulo final deste trabalho. Adiantemos apenas que, no caso da ficção dos países centrais do capitalismo, a um aprofundamento do caráter reificado da sociedade européia correspondeu, até certo ponto, um acirramento da noção de

⁴⁵ Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990, pp. 12-3.

profundidade interior. Uma preocupação artística maior na dialética entre mundo interior e mundo exterior como forma de refletir e assegurar ao eu uma consciência de continuidade de sua identidade num contexto crescente de fragmentação da experiência e do tempo.

Movimento contrário passa-se com o **romance da urbanização**. Como se observou acima, se aqui o estreitamento do tempo também se faz presente, a sua consequência não será uma prosa analítica e refletida correlata a um mergulho no espaço interior, mas sim a rarefação deste espaço interior, ainda que, paradoxalmente, ele se mostre impregnado, muitas vezes, de subjetividade e de um forte tom confessional. No entanto, trata-se de uma voz que, ao falar de si e do mundo, articula um entrecruzamento temporal, entre passado rural e presente urbano, cuja resultante é a nulificação de qualquer horizonte de expectativa existencial e social.

Em consequência, os procedimentos técnicos narrativos utilizados pelo **romance da urbanização** desempenharão um papel particular e diferente nesta quadra do romance ocidental moderno. No caso do romance europeu moderno, o aparecimento de novas técnicas narrativas (como, por exemplo, o fluxo de consciência e o discurso indireto livre) refletiu um aspecto ambíguo e contraditório da experiência moderna, uma vez que estas técnicas se transformaram, de um lado, em modo de produção de sentido que engendrou a "desintegração total do conceito tradicional de individualidade, no sentido de que a noção do eu, como entidade sólida, substancial, tornou-se insustentável"; de outro, foram recursos ainda capazes de "transmitir um sentido de continuidade e unidade do eu a despeito da crescente fragmentação do tempo e da experiência"⁴⁶. Uma linguagem que recupera a queda da experiência na cintilação

⁴⁶ Meyerhoff, Hans, op. cit., p. 35.

do próprio processo de desfazimento desta. Já no **romance da urbanização** parece não haver um lastro de experiência a ser repensado, um passado capaz de colocar sob perspectiva o presente, ou um presente que reflita sobre a impossibilidade do futuro. É como se ficássemos apenas com o silêncio seco da queda, sem a consciência analítica de seu significado e de sua dimensão, o que ao menos potencialmente os procedimentos técnicos utilizados poderiam fornecer.

Um último ponto, neste instante, merece pelo menos ser assinalado. Significativamente, o **romance da urbanização** é produzido e ambientado ficcionalmente fora do eixo econômico, político e cultural dominante do país, isto é, as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. O seu espaço, no duplo sentido apontado, serão cidades que estão e/ou ficaram a meio passo entre o desenvolvimento e a modernização urbana e o peso do passado e do atraso rurais. Entre o bonde e a carroça, digamos assim, para nos valermos de uma feliz imagem oswaldiana.

E indissociavelmente relacionado a este deslocamento talvez esteja um outro tipo de movimento que se processa em relação à posição social dos nossos autores na estrutura social na época. É Sérgio Miceli que nos suscita esta relação ao dizer que

os escritores que investiram nesse gênero [o romance] desde o começo de suas carreiras eram, em sua maioria, letrados de província que estavam afastados dos centros da vida intelectual e literária, autodidatas fundamentalmente marcados pelas novas formas narrativas e em voga no mercado internacional (...)⁴⁷.

⁴⁷ Miceli, Sérgio, op. cit., p. 92.

Eles encontram no gênero romance o suporte material para objetivarem a *ambigüidade* de sua trajetória social, pois

*Pertencendo quase sempre a famílias de proprietários rurais que se arruinaram, os romancistas e seus heróis não têm outra possibilidade senão a de sobreviverem às custas de empregos no serviço público, na imprensa, e demais ofícios que se 'prestam às divagações do espírito'. Dessa posição em falso entre dois mundos, os heróis [e os autores] desses romances extraem a matéria-prima de que se nutrem suas veleidades literárias (...)*⁴⁸.

Esta precariedade da posição social, esta "diversidade de experiências de 'degradação' social" mostra-se elemento fundamental, ao dar oportunidade para os escritores "vasculhar[em] as diferentes posições de que se constitui o espaço da classe dirigente". Assim,

*do ponto de vista da produção intelectual, esses deslocamentos bruscos no espaço da classe dirigente e, sobretudo, os riscos de a família ser daí completamente desalojada, tendem a enfraquecer os laços com que seus filhos se prendem à classe de origem e repercutem sobre o modo com que apreendem o mundo social*⁴⁹.

⁴⁸ Id., *ibid.*, p.93.

⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 96.

Conseqüentemente, e o mais importante a se destacar é que, ao fim e ao cabo,

essas experiências de intimidação social (...) são de molde não apenas a desgastar as relações que esses futuros escritores mantêm com o seu ambiente de origem mas também a suscitar uma tomada de consciência da heterogeneidade de interesses e da diversidade dos móveis no interior de sua própria classe, primeira condição para que se possa objetivar as relações de sentidos e as relações de força entre os grupos sociais. Em tais situações, os romancistas vêem-se expostos a todo o tipo de situações de crise de que são poupados os detentores de uma posição estável na hierarquia social⁵⁰. (Grifos meus, F.C.G.)

Penso, pois, que, ao menos parcialmente, este deslocamento, este descentramento histórico-social e estético cumpre papel não pequeno no que muito imprecisa e também contraditoriamente se pode chamar de crise do projeto modernista brasileiro, cujo pressuposto fundamental de sua formulação estético-ideológica é a noção de progresso e de projeto nacional. Digo contraditoriamente porque parece claro que o surgimento e a constituição do **romance da urbanização** somente podem se fazer viáveis no bojo do próprio Modernismo brasileiro. A sua força crítica, e também o seu limite, me parecem estar justamente nesta situação de contradição e de impasse que reflete as condições com que a modernidade vai se (re)produzir no contexto histórico específico do país.

⁵⁰ Id., *ibid.*, p. 97.

O possível argumento de que o *romance de 30* típico, como no caso das obras de Jorge Amado e José Lins do Rego, surge e espelha realidades também periféricas do país, e que portanto estaria num mesmo enquadramento, não acredito de todo verdadeiro. Ainda que retratem regiões periféricas, a sua formalização estética, como tentei mostrar anteriormente, captura e problematiza em sua composição uma direção e um sentido da História, que é o caráter teleológico de progresso que ela expressa. Caráter este que subsiste por resultar de uma experiência histórica concreta que diz respeito a uma certa natureza dinâmica que o capitalismo periférico conseguiu implantar na vida social desses lugares. O que significa dizer que os ciclos históricos do cacau e da cana-de-açúcar foram capazes de engendrar uma visão de mundo projetiva, ainda que a partir de formações sociais capitalistas precárias e periféricas e, em alguns momentos, de natureza opositiva a essas próprias formações. E, neste sentido, as estruturas ficcionais deste romance são intrínsecas a esta visão projetiva que é um dos seus princípios organizadores.

Por fim, resta observar que o exame das obras que se segue tem apenas um caráter exploratório e não deve ser visto simplesmente como análise estanque de três "objetos literários" diferentes. A idéia é que se compreenda este momento como sendo o estudo de um mesmo objeto observado de perspectivas diferentes, pois é justamente o exame da particularidade dessas diferenças que nos permitirá recuperar a totalidade dinâmica do objeto que temos em vista.

II. O AMANUENSE BELMIRO E O ROMANCE DA URBANIZAÇÃO

Nas primeiras páginas de *O amanuense Belmiro*, o personagem-narrador nos informa que seu desejo “não é cuidar do presente: gostaria apenas de reviver o pequeno mundo caraibano, que hoje avulta a meus olhos”¹. Deste modo, as suas anotações teriam como intenção primeira ser registros da memória de um mundo que não mais existe: a fazenda, os Borbas, a infância, as estórias contadas, o amor da adolescência, as festas, os aromas, cores e sons que agora são só lembranças. E esta vontade de revisitar o passado se dá em razão de um sentimento bastante claro - ao menos aparentemente - para o nosso personagem em face do presente: “Minha vida parou, e desde muito me volto para o passado, perseguindo imagens fugitivas de um tempo que se foi”².

A memória se transformaria numa espécie de espaço compensatório para um presente no qual o personagem não vê mais sentido. Entretanto, se o presente parece se descortinar como algo estranho ao amanuense, também “as imagens fugitivas de um tempo que se foi” não conseguem ou não são recuperadas no plano da memória. Estas, na realidade, acabam por dar lugar a notas do cotidiano do pequeno burocrata público. Os encontros e desencontros com os amigos, o seu trabalho na Seção de Fomento Animal, o amor platônico e mitificado por Carmélia, as discussões e reflexões lítero-filosóficas, os vizinhos, a convivência com as irmãs, a vida na rua Erê - estas cenas e situações domésticas e do cotidiano de Belmiro terminam por preencher as suas preocupações. Neste sentido, os registros de Belmiro não se

¹ Anjos, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. 15.

² Id., *ibid.*, p. 15.

tornam páginas da “exumação de tempos idos”, e sim contemporâneas, em sua grande totalidade.

Esta oscilação e hesitação na configuração e no direcionamento da forma do texto surgem, aos olhos de Belmiro, antes de tudo como um “conflito permanente” que há dentro de si, ocorrido “no domínio do tempo”. Assim é que ele expressa este estado de espírito instável:

Se, a cada instante, mergulho no passado e nele procuro uma compensação, as secretas forças da vida trazem-me de novo à tona e encontram meio de entreter-me com as insignificâncias do cotidiano. Pelo oposto, é comum, quando o atual me reclama energia ou pensamento, que estes se diluam e o espírito se desvie para outras paisagens, nelas buscando abrigo. Tais solicitações contrárias, em luta constante, levam-me às vezes a tão subitâneas mudanças de plano, que minha vida, na realidade, se processa em arrancos e fugas, intermináveis e sucessivos, tomando-se ficção, mera ficção, que se confunde no tempo e no espaço³.

Em meio a “solicitações de forças contrárias”, Belmiro reconhece-se ainda como o Borba errado, uma versão “degenerada” de algo que já teve o seu brilho no passado:

(...) sou um Borba errado. Onde estão em mim a força, o poder de expansão, a vitalidade, afinal, dos de minha raça? O pai tinha razão, do ponto de vista genealógico: como Borba, fali.

³ Id., *ibid.*, p. 15.

*Na fazenda, na Vila, no curso.(...) Neguei as virtudes da
estirpe. Sou um fruto chocho do ramo vigoroso dos Borbas,
que teve o seu brilho rural⁴.*

Neste ponto, podemos dizer que intrinsecamente ligada à questão da feição formal que tomará o texto de Belmiro Borba subjaz a maneira pela qual o personagem percebe ou deixa de perceber os limites e a amplitude de sua experiência social. E, como já se pode entrever pelo que foi posto, esta experiência estará centrada no conflito entre passado (rural) e presente (urbano) e se mostrará balizada por um certo grau e tipo de tensão entre o "mergulho no passado", que viria como compensação, e a atenção ao atual, que reclama do personagem "energia e pensamento" nas "insignificâncias do cotidiano". Disto resultará uma perspectiva cambiante e oscilatória no plano da prosa, cujo vetor dominante, como procurarei mostrar, redundará num senso de incompletude que sugere nada acontecer no que é narrado: nenhuma coisa toma rumo, direção e forma definidos na narração.

Deste ponto de vista, acredito que seja necessário examinar os diferentes níveis de composição do romance nos quais encontram-se cifrados os *signos da irrealização* de *O amanuense Belmiro*, os quais encenam uma problematização estético-histórica de larga e profunda amplitude.

Para tanto voltemos à idéia expressa por Belmiro de que há um *conflito* permanente dentro de si no domínio do tempo e de que, no frigidar dos ovos, as circunstâncias atuais impõem-se, em face do passado, nos apontamentos feitos em seu diário. Num certo sentido, a contradição que Belmiro diz sentir em si expressa a coexistência de temporalidades históricas diversas,

⁴ Id., *ibid.*, p. 10.

que entretanto não tomam forma na tessitura do texto. O "pequeno mundo caraibano" que Belmiro traz dentro de si não entra em choque com o "ritmo urbano" no qual o personagem leva a sua vida. A noção de conflito, creio, define-se pelo embate, pela contradição de forças de natureza e interesses diferentes, quando não opostas, as quais, por consequência, impõem movimento, deslocamentos, em suma, transformação, no cenário em que atuam. 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. O importante é tentar compreender como elas agem no plano da estruturação e, por conseguinte, que sentido imprimem à vida e à consciência de Belmiro.

As lembranças do personagem, com relação ao mundo rural de Caraíba, permanecem sobretudo na forma de evocação nostálgica e saudosista de um paraíso perdido. A fazenda, o velho Borba, Camila, a infância caraibana não retomam o seu movimento, a sua força e imagem, próprias de uma experiência particular. Não se trata, aqui, do espaço proustiano em que a memória rearticula a totalidade da experiência vivida, fazendo com que o passado se atualize e se presentifique no plano da narrativa. Reconstitui-se tão-só, na expressão de Antonio Candido, a atmosfera caraibana, em que "o passado - como diz o próprio personagem-narrador - apenas aparece aqui e ali, em evocações ligeiras, suscitadas por sons, aromas ou cores que recordam coisas de uma época morta".

Entretanto, 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 e subjetivação 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 capítulo dezesseis é bastante exemplar neste sentido. Belmiro está andando pelas ruas de Belo Horizonte, num dia de São João, e o clima festivo o remete às festas de São João de Vila Caraibas, que contudo se mostram já distantes:

Por que, afinal, essa fogueira, esse balão que se queima no ar e os foguetes, que vão atrás dos balões, não de fazer-me inclinar sobre mim mesmo, para viajar pelo tempo afora, perdidamente, em busca de um balão que as monções carregaram para outras latitudes? Vã tentativa de reintegração de porções que se desprenderam da alma nesse trajeto imenso. Em cada ramo à beira do caminho ficou um pouco de nossas vestes e é inútil voltar, porque os bichos comeram os trapos que o vento não levou. (...)

Naquele tempo a fogueira crepitava até horas mortas, e até horas mortas um aroma brando de batatas assadas me mantinha, rente do braseiro, a pensar nas terras impossíveis e no destino trágico da Nau Catarineta.

Tempo velho. Velho Belmiro. Hoje é o nosso dia. Enquanto a fogueira funcionar, nós ficaremos de braços dados, nem tristes, nem alegres, apenas nos namorando e nos lembrando daquela moça de cabelos de retrós e de brancas vestes, que cantava inefável modinha. (...) Vamos perambular pela rua,

*contemplando as fogueiras e cantando certa modinha que
ninguém ouvirá⁵.*

Num certo sentido, o lirismo belmiriano tem algo da dicção poética e da experiência de mundo bandeirianas e também da experiência social drummondiana. O curioso, entretanto, é que o seu efeito é bem diverso, no conjunto. No caso de Manuel Bandeira este mesmo lirismo melancólico e confessional encontra-se no poema *Profundamente*:

*Quando ontem adormeci
Na noite de São João
Havia alegria e rumor
Estrondos de bombas luzes de Bengala
Vozes cantigas e risos
Ao pé das fogueiras acesas.*

*No meio da noite despertei
Não ouvi mais vozes nem risos
Apenas balões
Passavam errantes
Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
como um túnel.*

⁵ Anjos, Cyro dos, op. cit., pp. 39-40.

Onde estavam os que há pouco

Dançavam

Cantavam

E riam

Ao pé das fogueiras acesas?

- Estavam todos dormindo

Estavam todos deitados

Dormindo

Profundamente

*

Quando eu tinha seis anos

Não pude ver o fim da festa de São João

Porque adormeci

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo

Minha avó

Meu avô

Totônio Rodrigues

Tomásia

Rosa

Onde estão todos eles?

- Estão todos dormindo

Estão todos deitados

Dormindo

Profundamente⁶.

O núcleo temático do poema de Bandeira é o mesmo da passagem transcrita do romance de Cyro dos Anjos: uma noite de São João do passado vem povoar o presente do poeta com os seus espectros; ou melhor dizendo, no poema bandeiriano o percurso é inverso: é o presente que, no meio da noite, vem acordar o poeta das cores e dos rumores alegres do passado, silenciando-os. Silêncio este rompido, apenas de vez em quando, pelo ruído de um bonde que o corta como um túnel. Se a experiência de vida belmiriana e bandeiriana pode remeter a um mesmo quadro de referência que é constante e significativo na literatura brasileira, cada um deles todavia sai ou mergulha de volta nesta experiência com perspectivas e sentimentos muito diversos. Para Bandeira, é impossível andar de braços dados com o passado cantando certa modinha que ninguém ouvirá. O bonde bandeiriano não é transporte de volta ao passado, mas, ao contrário, imagem de ruptura imposta pelo presente. Sem conciliação.

Já em Drummond, algo próximo e ao mesmo tempo diferente se pode ler nos versos de *Os Rostos Imóveis*:

Pai morto, namorada morta.

Tia morta, irmão nascido morto.

Primos mortos, amigo morto.

Avô morto, mãe morta

(mãos brancas, retrato sempre inclinado na parede,

[grão de poeira nos olhos).

⁶ Bandeira, Manuel. *Estrela de uma vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, pp. 121-22.

Conhecidos mortos, professora morta.

Inimigo morto.

Noiva morta, amigas mortas.

Chefe de trem morto, passageiro morto.

Irreconhecível corpo morto: será homem? bicho?

Cão morto, passarinho morto.

Roseira morta, laranjeiras mortas.

Ar morto, enseada morta.

Esperança, paciência, olhos, sono, mover de mão: mortos

.....
Os mortos passam rápidos, já não há pegá-los.

Mal um se despe, outro te cutuca.

Acordei e vi a cidade:

eram mortos mecânicos,

eram casas de mortos,

ondas desfalecidas.

peito exausto cheirando a lírios,

pés amarrados.

Dormi e fui à cidade:

toda se queimava,

estalár de bambus,

boca seca, logo crispada.

Sonhei e volto à cidade.

Já não era a cidade.

Estavam todos mortos, o corregedor-geral verificava

[etiquetas nos cadáveres.

O próprio corregedor morrera há anos, mas sua mão

[continuava implacável.

O mau cheiro em tudo.

Desta varanda sem parapeito contemplo os dois crepúsculos.

Contemplo a minha vida fugindo a passo de lobo, quero

[detê-la, serei mordido?

Olho meus pés, como cresceram, moscas entre eles circulam.

Olho tudo e faço a minha conta, nada sobrou, estou pobre.

[pobre, pobre.

mas não quero entrar na roda,

não posso ficar sozinho,

a todos beijarei na testa,

flores úmidas esparzirei,

depois... não há depois nem antes.

Frio há por todos os lados,

e um frio central, mais branco ainda.

Mas frio ainda...

Uma brancura que pega bem nossas antigas cóleras

[e amargos...

Sentir-me tão claro entre vós, beijar-vos e nenhuma

[poeira em boca ou rosto.

Paz de finas árvores,

de montes fragílimos lá embaixo, de ribeiras tímidas

*[de gestos que já não podem mais irritar,
doce paz sem olhos. no escuro, no ar.
Doce paz em mim.
em minha família que veio em brumas sem corte de sol
e por estradas subterrâneas regressa às suas ilhas,
na minha rua, no meu tempo - afinal conciliado,
na minha cidade natal, no meu quarto alugado,
na minha vida, na vida de todos, na suave profunda
[morte de mim e de todos⁷.*

Em Drummond, a morte está estampada desde o início, e a sua monocórdia repetição atesta seu poder extensivo a todas coisas, pessoas, gestos e sentimentos e, ao mesmo tempo, seu intenso poder de penetração nestes mesmos elementos. A presença da memória não sobrevém apenas como “fixação de pessoas e fatos evocados”⁸: revela em si a maneira pela qual o tempo atua sobre os homens e as coisas - ou seja, a partir da idéia de desgaste⁹. E, ao agir assim, define “um estranho movimento que deriva do que é estático: a representação dos mortos”¹⁰. Mais: no todo do poema, a contemplação que o poeta mantém, da sua varanda sem parapeito, com “os dois crepúsculos” sugere corresponder a um duplo e mais amplo movimento estabelecido pelo tempo como fator de corrosão. O passado, neste caso, são “incorporações da ausência”¹¹ que se tornam atos presentes com relação à experiência de vida do sujeito lírico.

Assim, a tematização do tempo enquanto experiência histórica e social mais ou menos comum e semelhante nos três autores, elabora-se, no caso

⁷ Andrade, Carlos Drummond de. *Reunião*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, pp. 68-9.

⁸ Lima, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 219.

⁹ Id., *ibid.*, p. 219.

¹⁰ Id., *ibid.*, p. 220.

¹¹ Id., *ibid.*, p. 221.

dos dois poetas, significativamente, com sinal invertido em face da prosa de Cyro dos Anjos. No tratamento do tempo bandeiriano e drummondiano, memória e presente, morte e vida, embora com tom poético diferenciado, não se opõem e nem se anulam. A escuta afetiva, mas distanciada e silenciosa de Bandeira e Drummond, projeta-se como abertura à história, ainda que o ruído de um bonde que corta o silêncio como um túnel ou os dois crepúsculos contemplados possam corresponder à dissolução e ao desfazimento que o ritmo e o movimento contemporâneos imprimem à história social do sujeito. Ou seja, a História projeta-se como conflito e contradição na experiência pessoal e daí procede uma perspectiva de transformação problemática e amarga ao mesmo tempo. Já para o amanuense, a relação enamorada que ele mantém com o passado desdobra-se em visão encantatória e sentimental que não produz outra coisa senão a paralisia da memória no presente e, no mesmo passo, a imobilidade do presente no passado. Voltarei à questão da relação entre prosa e poesia, no **romance da urbanização**, no capítulo final.

Mas na contrapartida do passado liricizado - porém não oposto a ele - são as cenas e as situações cotidianas que - como já se disse - vão povoar, predominantemente, os sentidos e os sentimentos de Belmiro. O personagem mantém com o presente dois níveis de relação que devem ser diferenciados, para termos de análise, ainda que ambos andem juntos, mostrando-se como elementos de um mesmo quadro de referência. Primeiramente, o que chama a atenção é que os acontecimentos cotidianos narrados pelo personagem não se mostram capazes de impulsionar a história, isto é, de verter as situações relatadas em conflito, transformar os componentes factuais e objetivos das ações de Belmiro em núcleo dramático. Num certo sentido, o olhar e a atitude de

Belmiro para o presente não engendram ação¹² ou conflito psicológico, seja na vida do próprio amanuense, seja ainda na galeria de amigos e parentes que ele nos apresenta. Assim, a condição contemporânea que tomam as páginas do seu diário não implica movimento, deslocamentos, numa palavra, transformação das coisas. A cidade, os amigos, o serviço burocrático, todos estes elementos que são “exteriores” ao personagem, mas que ao mesmo tempo permeiam a sua experiência dando forma e sentido à sua visão de mundo, não o põem em contradição consigo e/ou com o mundo. Pode-se falar, sim, num certo sentimento de inadaptação do personagem.

Para ilustrar, relembro as passagens dos capítulos seis e sete, referentes à festa de carnaval, e também o dezoito, em que Belmiro nos conta as suas impressões de um baile na casa do senador Furquim, a que foi convidado por Glicério, seu amigo e colega de serviço. No primeiro caso, o desdobramento é o encontro com Carmélia, que se torna um amor platônico do qual ele nunca sequer se aproxima e que ao mesmo tempo o remete ao passado, à Arabela/Camila, mito e amor de infância, simultânea e respectivamente. Carmélia, assim, não se efetiva como objeto concreto, alvo e móvel de seu investimento afetivo. 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

¹² Isto entendendo-se a noção de ação seja, num sentido mais tradicional, em que ela é “construída em função de uma procura e da resolução de certos problemas”, seja no sentido da interação de pelo menos três componentes: “um (ou mais) *sujeito(s)* diversamente empenhado(s) na *ação*, um *tempo* determinado em que ela se desenrola e as *transformações* evidenciadas pela passagem de certos estados a outros estados”. In Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p.190. É sobretudo “esta passagem de certos estados a outros estados” que se torna problemático em *O amanuense Belmiro*, pois se mostra praticamente inexistente aqui, e isso tanto no nível objetivamente factual da narração quanto também no plano psicológico do personagem.

imagem presentificada, o sentido geral, por consequência, será mesmo de imobilidade. ("A possível esposa" - diz Belmiro - "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."¹³)

De outra parte, o baile na casa do senador deixa o nosso burocrata "miserável, pela sensação de aposentadoria" em face da juventude faceira e reluzente que se movimenta, conversa e dança à sua frente. A sua atitude é não de confronto, de repulsa a novas gerações que surgem e lhe disputam espaço, mesmo que simplesmente ao nível da reflexão. O que lhe é diferente suscita apenas sua resignação e recolhimento:

A quem vai passando, o melhor é esconder-se nas cavernas do peito e nelas procurar o panorama do seu tempo. (...) Meu lugar é outro e meu clima é bem diverso do desses salões a que ele me transporta. Meu lugar é nesta Rua Erê, entre Emília, Francisquinha. Tomé, Prudêncio Gouveia e o velho Giovanni¹⁴.

Note-se, portanto, que o sentimento de inadequação de Belmiro não transborda na busca e na investigação de qualquer outra coisa que possa mudar o rumo de sua vida. Busca e investigação indicariam um estranhamento profundo com a realidade que parece estar muito distante do personagem. Desta maneira, pode-se dizer que, num plano geral da literatura ocidental moderna, já não se está mais no contexto (e, tratando-se do Brasil, será que de fato alguma

¹³ Anjos, Cyro dos, op. cit., p. 91.

¹⁴ Id., ibid., p. 43.

vez se esteve?) histórico-literário no qual o romance é a história de uma pesquisa degradada de valores autênticos em um mundo inautêntico, para se falar como Georg Lukács e Lucien Goldmann. Belmiro não é um herói problemático, pois aqui já não se tem uma ruptura radical entre herói e mundo, determinando a natureza desta ruptura uma *oposição constitutiva* da própria forma romanesca. No plano mais especificamente nacional, por sua vez, está-se distante, também, do romance de 30 *tradicional*, o qual

fixa diretamente estruturas históricas perfeitamente identificáveis por suas características econômicas e sociais. Os personagens são integrantes destas estruturas, aceitando-as, lutando por transformá-las ou sendo suas vítimas. (...) A realidade histórica, em seus elementos econômicos e sociais, é aqui parte que integra de forma imediata - sendo muitas vezes a mais importante - o enredo¹⁵.

Em *O amanuense Belmiro*, como procurei mostrar, esta relação dinâmica e orgânica sociedade/personagem/enredo, existente no romance *tradicional* de 30, é desfeita. Aqui, ela não produz mobilidade, trajetória, que, por definição, é o que coloca o enredo em movimento e, ao mesmo tempo, o define como tal. Por outro lado, pode-se ainda acrescentar, seguindo ainda as pegadas de José Hildebrando Dacanal na caracterização que faz do romance de 30, que *O amanuense não* está impregnado do que chama de um otimismo que qualifica de "ingênuo", típico do romance de 30. O autor explica:

¹⁵ Dacanal, José Hildebrando. *O romance de 30*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986, pp. 14-5.

Se a miséria, os conflitos e a violência existem, tudo isto pode ser eliminado, principalmente porque o mundo é compreensível. E, portanto, reformável, se preciso e quando preciso. Basta a vontade dos indivíduos e/ou do grupo para que a consciência, que domina o real, o transforme. Esta fé na possibilidade de apreender o real, esta inocência para a qual não há clivagem entre o real e o racional, e vice-versa, é um dos elementos mais característicos das grandes obras do romance de 30¹⁶. (Grifos meus, F.C.G.)

No caso do **romance da urbanização**, de um modo geral, e de *O amanuense*, em particular, o pensamento racionalizador sobre o real não deixou de fazer parte do escopo do romance, só que ele, aqui, se desvincula desta relação "transparente" e direta com o mundo e mesmo de seu caráter que, embora ilusório muitas vezes, é também transformador/problematizador de uma realidade adversa. E, neste ponto, chega-se ao segundo nível de relação que o personagem mantém com o presente. Este nível diz respeito justamente ao grau, à natureza e à função que imprime um certo tipo de racionalidade à prosa ficcional de *O amanuense*. Entrecruzando-se à dicção lírica, acima referida, a escrita do amanuense se quer também reflexiva. Nesse instante, a prosa não perde a leveza da dicção lírica, mas ela se redimensiona uma vez que se afasta dos fatos, presentes ou passados, para reinseri-los numa outra esfera, digamos, mais abstrata de compreensão das coisas. Inerente à própria característica de diário, essas reflexões se tornam um quase-ensaio, que evoca a feição culta e moderna (?) do amanuense. Antonio Candido já havia notado a existência, não

¹⁶ Id., *ibid.*, p. 15.

só do lírico, mas também do “analista” em Belmiro e apontado essa expressão (auto)reflexiva como um dos problemas centrais da obra, se não o central. Diz Candido:

*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 de reflexão*¹⁷.

São inúmeras as passagens que poderiam servir de exemplo (capítulos cinco, oito, trinta e dois, trinta e três etc.), porém detenho-me no capítulo trinta e três. Em tom lírico-melancólico, o personagem-narrador nos conta de sua última visita a Vila Caraíbas, em 1924. (O diário de Belmiro é escrito entre o final 34 e início de 36.) Nessa atitude retrospectiva, Belmiro sente como vã a busca das “linhas, cores e aromas de cada objeto ou de cada perspectiva, que se apresentavam, as linhas, cores e aromas de outros dias, já longínquos e mortos”¹⁸. O que o envolve são apenas espectros:

*Vila Caraíbas, a montanha, o rio, o buritizal, a fazenda, a gameleira solitária no monte - que viviam em mim, iluminados por um sol festivo de 1910, ou apenas esboçados por um luar inesquecível que caiu sobre as coisas, naquela noite de 1907 - ali já não estavam. Onde pretendi encontrar a alma das épocas idas, não encontrei senão pobres espectros*¹⁹.

¹⁷ Candido, Antonio. “Estratégia”, in Anjos, Cyro dos, op. cit., p. XIII.

¹⁸ Anjos, Cyro dos, op. cit., p. 72.

¹⁹ Id.. ibid., p. 72.

Entretanto, alguns parágrafos além, Belmiro rearranja o seu discurso em um tom, vamos dizer, analítico, reavaliando e reatualizando, no plano reflexivo, o passado. O trecho é ilustrativo e portanto vale a transcrição:

Não voltarei a Vila Caraibas. As coisas não estão no espaço; as coisas estão é no tempo. Há nelas ilusória permanência de forma, que esconde uma desagregação constante, ainda que infinitesimal. Mas não me refiro à perda da matéria, no domínio físico, e quero apenas significar que, assim como a matéria se esvai, algo se desprende da coisa, a cada instante: é o espírito cotidiano, que lhe configura a imagem no tempo, pois lhe foge, cada dia, para dar lugar a outro, novo, que dela emerge. Esse espírito sutil representa a coisa, no momento preciso que com ela nos comunicamos. Em vão o procuramos depois; o que, então, se nos depara é totalmente estranho. Na verdade, as coisas estão é no tempo, e o tempo está dentro de nós. A alma das coisas, em certa manhã de maio no ano de 1910, ou em determinada noite primaveril, doce, inesquecível, fugiu nas asas do tempo e só devemos buscá-la na duração do nosso espírito²⁰.

O tom é ensaístico; a tentativa de análise e definição do problema temporal para o indivíduo predomina. Para o nosso objetivo, interessa chamar a atenção para as implicações desta prosa ensaística no nível da composição do romance. É certo que o caráter ensaístico do trecho, também ele, corrobora o travamento do enredo, pois necessariamente há uma suspensão dos fatos

²⁰ Id., *ibid.*, p. 73.

contados no plano da narração, o que, como se viu, já é problemático neste romance. Em vez de contar a experiência vivida, o personagem racionaliza a maneira como a apreende e a sente, lamentando a impossibilidade de fazê-lo.

Mas o que há de singular na racionalidade ou na racionalização de Belmiro é a função contraditória que ela assume. Se, de fato, o estilo toma a forma do processo reflexivo, a reflexão belmiriana todavia é muito rasa e sem continuidade para se tornar um princípio de composição dominante da prosa, fazendo com que o caráter ensaístico submeta ao seu ritmo toda a narrativa, pois como observa Adorno:

É inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua; encontra a sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia. (...) A descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito suspenso.

(...) O ensaio tem que conseguir que a totalidade brilhe por um momento em um traço escolhido ou encontrado, sem que se afirme que ela esteja presente.

Citando Max Bense, Adorno continua:

'Escreve ensaisticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira o seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete; quem o ataca de diversos lados e reúne em seu olhar espiritual aquilo que vê e

*põe em palavras: tudo o que o objeto permite ver sob as condições criadas durante o escrever*²¹.

Se a escrita belmiriana, de fato, possui algo de descontínuo, “como se a todo o momento pudesse interromper-se”, isto está muito distante de decorrer de uma forma ensaística incorporada de modo definitivo a sua linguagem. O aspecto algo desordenado, que faz com que a narrativa seja como que movida “aos solavancos” e “aos pedaços”, é determinado aqui não por certa autonomia adquirida pela prosa ensaística na qual o caráter conceitual do texto passasse a predominar com relação aos outros níveis de linguagem, mas justamente pela mistura de registros de sentimento lirismo, anotações banais e miúdas do dia-a-dia, transcrições de diários de amigos cuja heterogeneidade, muito antes de produzir contradições e conflito, apenas reafirma de modo diferenciado e diversificado “o estado de entrega”²² de Belmiro.

De outra parte, se a prosa ensaística define uma certa fisionomia do personagem, servindo como elemento de caracterização deste, não é porém também suficientemente vigorosa para se abrir em espaço interiorizado da perspectiva narrativa; não se tem aqui a “elevação da consciência como coisa que leva à mudança em direção à interioridade no romance”²³. Para que isso ocorresse, o que chamei de processo reflexivo deveria se transformar, no nível da técnica narrativa, em fluxo de consciência, o que não acontece. E o que no romance moderno implica, via de regra, negação e ruptura, “transformando a passividade e a interioridade em pontos de partida, percepções, críticas da

²¹ Adorno, Theodor W. “O Ensaio Como Forma”, in *Sociologia*. (org. Gabriel Cohn). São Paulo: Ática, 1994, p. 180.

²² Anjos, Cyro dos, op. cit., p. 21.

²³ Karl, Frederick R. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 329. Sobre a relação entre técnica narrativa e gênero literário no romance da urbanização, ver capítulo final deste trabalho.

cultura mais ampla"²⁴. Quer dizer, a reflexão belmiriana não redundava em movimento crítico nem para um lado nem para o outro; não se traduz em qualquer movimento, assim como os acontecimentos no presente.

Voltando-se mais especificamente ao trecho acima, que tem como tema a questão do tempo, nota-se que ele não produz nada com relação ao que é tematizado; o tempo nem se torna mais interiorizado, modificando a nossa experiência de leitura de até então, nem tampouco aprofunda sua relação com a "subjetividade reflexiva", ainda que seja uma obsessão para o personagem. Desta maneira, pode-se dizer que a consciência de Belmiro apenas "se abre a objetos e a impressões que são recebidas passivamente - isto é, registrando-os, sem agir sobre eles"²⁵.

Portanto, como observou Antonio Candido, assim como Belmiro se entrega ao presente, mas não o vive, pode-se dizer também, correlata a esta atitude, que Belmiro 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 narrados e descritos do mundo social "não formam, embora esbocem, um sistema autônomo"²⁶, de outro, o gesto reflexivo no presente é muito tímido para questionar seja a existência atual, seja a passada.

²⁴ Id., *ibid.*, p. 340.

²⁵ Id., *ibid.*, p. 336.

²⁶ Schwarz, Roberto. "Sobre O amanuense Belmiro", in *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 17.

A partir do que foi dito, temos condições de levarmos o nosso raciocínio adiante e assinalarmos um ponto que, agora, já parece mais ou menos claro. O problema temporal, que é percebido por Belmiro como o conflito permanente de sua existência, de fato, confere uma fisionomia específica ao romance no sentido de articular diferentes dicções e andamentos à prosa.

O próprio amanuense tem consciência da “diversidade de sensibilidades”, que leva a esses “desnívelamentos”. O personagem anota:

A um Belmiro patético, que se expande, enorme, na atmosfera caraibana - contemplando a devastação de suas paisagens - sempre sucede um Belmiro sofisticado, que compensa o primeiro e o retifica, ajustando-o aos quadros cotidianos²⁷.

Entretanto, o que a “cegueira profilática” do amanuense, para se falar como Schwarz a respeito do nosso personagem, não faz perceber é que o Belmiro patético de Vila Caraíbas não é diferente do Belmiro sofisticado de Belo Horizonte, nem aquele se contrapõe a este.

Eis o problema - ou um dos problemas - central que o **romance da urbanização** traz em sua formalização e que em *O amanuense Belmiro* vem à tona de modo particular: o desmoronamento do mundo agrário e a reinserção do personagem no novo contexto - o urbano - não trazem consigo a dramatização disso que a princípio se suporia um processo de estranhamento, de contradição. Pode-se até dizer que Belmiro traduz em sua percepção e em seus sentimentos

²⁷ Anjos, Cyro dos, op. cit., p. 74.

os - vá lá o termo - sintomas de um processo de desreferencialização, desidentificação ou, para também sermos mais modernos, desterritorialização. Nele, na contraposição da vastidão e solidez do mundo rural cuja contrapartida discursiva é o seu pé no tempo histórico com continuidade e unidade espaço-temporal, tem-se o encolhimento da experiência no espaço da cidade no qual

*a vida do indivíduo é confinada a uma extensão de tempo muito mais estreita agora do que quando conscientemente sentia-se como um elo entre várias gerações sucessivas. Ele (o indivíduo) está conscientemente isolado dentro do momento presente*²⁸.

Observe-se a fala de Belmiro a respeito de seu isolamento, no capítulo sugestivamente intitulado de "A Vida se Encolhe": "Minha vida se reduz a Emília, Carolino, Giovanni e Prudêncio. Isto é: encolhe-se na Rua Erê, como dentro de um caramujo". A irmã e agora Carolino, o empregado e amigo da Seção de Fomento, os vizinhos da Rua Erê constituem a amplitude possível que a vida e as relações sociais de Belmiro atingem.

O diário, que por definição é um gênero literário característico da experiência confessional, pessoal e íntima (ou seja, uma forma de expressão da experiência particular e privada e, portanto, ou ao menos até certo ponto, já índice do declínio da experiência social mais ampla e comum compartilhada), neste ponto, esgota-se como experiência de escrita do mesmo modo como a vida de Belmiro esvazia-se, gradativamente, da experiência vivida ou mesmo refletida. A escrita belmiriana, que até então produzira a paralisia e a imobilidade na

²⁸ Meyerhoff, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976, p. 98.

convergência de efeitos das diferenças histórico-temporais de sua vida, mimetiza, agora de modo radical, o que de certo modo já está potencializado pela própria experiência da imobilidade: a página em branco, que figura o colapso da experiência vivida e refletida ou, para falar como Adorno, a desintegração da “identidade da experiência - a vida articulada e contínua em si mesma - que só a postura do narrador permite”²⁹. A página vazia é a vida esvaziada de Belmiro, a sua “última página”:

*Tendo verificado que se esgotara minha provisão de papel,
Carolino me trouxe esta manhã uma porção de blocos.
Sangrou rudemente o almoxarifado da Seção de 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 dizer-lhe que a vida parou e nada há
mais por escrever**³⁰. (Grifos meus, F.C.G.)*

Vale sublinhar que a experiência de escrita para Belmiro tem algo de muito semelhante ao gesto destrutivo de Luís da Silva, em *Angústia*. Se essa atitude faz o homenzinho do escritório, que se sente como um cachorro, tornar-se grande, seguro, em suma, como diz, “um homem”, o diário, para o amanuense, é a sua “salvação”. Vindo da rua oprimido, escrevendo dez linhas, torna-se olímpico: “Em verdade vos digo: o que escreve neste caderno não é o homem fraco que há pouco entrou no escritório. É um homem poderoso, que espia para dentro, sorri e diz: ‘Ora bolas’”³¹.

²⁹ Adorno, Theodor H. “A Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”, in *Os pensadores*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 269.

³⁰ Anjos, Cyro dos, op. cit., p. 187.

³¹ Id., ibid., p. 161.

Entretanto, tanto num caso como noutro, o móvel que gera nos personagens - o gesto destrutivo e a escrita - alguma ilusão momentânea de domínio sobre a suas próprias vidas não aciona, na verdade, absolutamente nada. Traçam-se, no gesto ou na página, apenas as linhas que desenham a feição da impotência e do enclausuramento dos próprios personagens. O que, como problema histórico e estético que coloca, obviamente, não é pouca coisa, sublinhe-se.

Assim, pode-se voltar ao centro da nossa argumentação e dizer que a justaposição histórico-temporal entre passado e presente, fazenda e cidade estrutura a composição produzindo dicções variadas, gera a visão desencantada de Belmiro diante do mundo, mas na realidade não produz o conflito que o amanuense diz existir dentro de si. Suspensos no plano dos acontecimentos e no da reflexão, contradição e conflito acabam por se projetar apenas como sombras de si mesmos, que nada retomam, modificam ou transformam da paisagem interna ou externa do personagem.

III. ANGÚSTIA E O ROMANCE DA URBANIZAÇÃO

Se fosse possível definir as linhas de análise que a crítica brasileira perseguiu para o exame do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, é provável que se pudessem apontar dois cortes teóricos dominantes: de um lado, a análise de caráter sociológico, de outro, a de cunho psicanalítico. Estas perspectivas diferenciadas talvez indiquem que a crítica tem oscilado numa compreensão ora no sentido de destacar a relação entre a obra e a sociedade brasileira, ora no sentido de privilegiar os problemas entre a obra e o sujeito.

A meu ver, este movimento pendular não é de graça; penso que o romance de Graciliano Ramos, de fato, pôs e põe no centro da cena da prosa ficcional brasileira questões novas e complexas entre a obra, o sujeito e a sociedade brasileira, entendendo-se a noção de obra como constituída por procedimentos e técnicas específicos que lhe imprimem uma feição particular, e a de sujeito como elemento construído e materializado a partir destas técnicas, portanto intrínseco à obra, mas cuja virtualidade ficcional diz respeito a problemas históricos concretos e específicos.

A proposta de leitura que desenvolvo buscará estabelecer as relações recíprocas e indissociáveis entre estes três níveis, o que até o momento, ao que parece, foi realizado de forma apenas parcial pela crítica. Entretanto, antes de dar andamento à minha leitura, gostaria de me reportar às linhas gerais das vertentes de análise acima referidas, não só para se ver e compreender mais de perto os seus limites, como para assinalar contribuições fundamentais e que nos serão úteis posteriormente.

Dois trabalhos nos servirão de exemplo. O primeiro é o ensaio de Carlos Nelson Coutinho, chamado "Graciliano Ramos"¹ (1965). Sob a perspectiva de um certo materialismo histórico², o autor empreende a análise dos quatro romances de Graciliano Ramos com o objetivo de mostrar que o conjunto de sua obra "abarca o inteiro processo de formação da sociedade brasileira em sua íntimas e essenciais determinações". Para tanto, vai buscar na fórmula lukacsiana, herói problemático-mundo alienado, a chave de leitura explicativa,

*pois a obra de Graciliano, em sua totalidade, nos apresenta um painel destes diferentes 'heróis problemáticos'. ou seja, uma análise literária das diversas atitudes típicas das classes sociais brasileiras (à exceção do proletariado) em face do 'mundo alienado'*³.

Dentro dos diversos estágios da produção artística do escritor alagoano considerados pelo ensaísta, *Angústia* destaca-se, especificamente, por ser um romance "tecnicamente 'vanguardista'", condição esta dada pela utilização do monólogo interior em sua forma de livre associação de idéias e pela profunda fragmentação do tempo, "o que o aproximaria das mais audaciosas experiências do romance da decadência". A princípio, diz o ensaísta

¹ Coutinho, Carlos Nelson. "Graciliano Ramos", in Brayner, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

² Neste mesmo espectro de análise, mas com perspectivas diferenciadas, podem ainda ser incluídos, por exemplo, os ensaios fundamentais de Antonio Candido, "Ficção e Confissão" e "Os Bichos do Subterrâneo", in *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: 34, 1992, e também o trabalho de Rui Mourão, in *Estruturas: ensaios sobre os romances de Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Tendência, 1969. Detenho-me na interpretação de Carlos Nelson Coutinho por acreditar que ele tenha dado um desdobramento mais amplo, em diferentes níveis de sua análise, a certas questões do que se pode chamar de sociologia da literatura, e que nos interessam discutir mais de perto.

³ Coutinho, Carlos Nelson, *op. cit.*, p. 79.

a substituição do tempo real pelo subjetivo é um processo já antigo, no romance, sendo uma das características essenciais da narrativa de 'vanguarda'. A partir do momento em que, colocando-se passivamente em face da alienação do indivíduo com relação ao mundo histórico (alienação que é o nível imediato da realidade no capitalismo em decadência), o romance de 'vanguarda' transforma a subjetividade individual fetichizada na única matéria de suas análises, desaparece também - ao lado do mundo e da realidade - o tempo histórico no qual se inserem as ações humanas, tempo do qual o tempo subjetivo é apenas um momento subordinado. Por isso, a fragmentação e o estilhaçamento - que são apenas a expressão de um ponto de vista sobre o real - se fazem a própria realidade: a restrição do indivíduo à sua estreita subjetividade não é apenas o tema central, mas o princípio de composição estrutural, a visão do mundo artística e ideológica. Naturalmente, o resultado de tal procedimento não poderá deixar de ser a total dissolução da objetividade épica, da relação orgânica entre a ação do sujeito e a 'totalidade dos objetos' do mundo exterior histórico; como consequência, temos a liricização do gênero romanesco e a dissolução daquela forma que permite o realismo verdadeiro e profundo. A arte se confunde com o depoimento pessoal⁴.

Entretanto, Carlos Coutinho sublinha que não será esse o caminho do livro de Graciliano Ramos. Se se aprofundar a análise e se superar

⁴ Id., *ibid.*, p. 102.

“o nível imediato dos processos técnicos”, se encontrará em *Angústia* “o respeito pelas leis da grande arte épica”, que se fundamenta num “realismo crítico”, pois a sua estrutura formal se assenta na “dialética do herói (problemático) e do mundo (alienado)”. As técnicas de vanguarda, neste romance, “são englobadas pela narrativa épica tradicional, que representa as ações humanas como uma dialética de sujeito e objeto, de consciência e realidade”.

A partir portanto de suas técnicas experimentais, *Angústia* configura um novo conteúdo que se “expressa por uma acentuação dramática das paredes do ‘pequeno mundo’, do cárcere da solidão e impotência em que está encerrado o homem brasileiro”⁵. Em consequência, as ações do protagonista Luís da Silva vão manifestar o seu constante caráter ambíguo ao se fazerem num mesmo tempo degradadas e autênticas. Centrando-se na passagem do assassinato de Julião Tavares por Luís da Silva, o autor nota que, num mundo onde “inexistem o valor objetivo, a comunidade autêntica”, toda a pesquisa de valores será

sempre demoníaca. necessariamente marcada pela degradação, pelo caráter puramente negativo e inessencial (...); esta degradação decorre da solidão do herói, de sua impotência, de seu desligamento da vida popular, de seu egoísmo: a luta contra o mundo hostil não é revolucionária, coletiva, mas sim a manifestação de uma revolta individual, necessariamente marginal. Contudo, apesar das formas degradadas que assume esta luta ‘demoníaca’ é uma manifestação (o gesto assassino do protagonista) do que há

⁵ Id., *ibid.*, p. 94.

*de mais humano no homem: sua insatisfação em face do real alienado, sua busca desesperada da realização individual autêntica*⁶.

Historicamente isolado, o personagem “está socialmente condenado à impotência e a uma liberdade puramente abstrata”. Por isso mesmo, Luís da Silva se constitui num típico representante da classe média brasileira; “típico, inclusive, na medida em que - transcendendo com sua ação a média cotidiana de sua classe - encarna uma possibilidade máxima de manifestação contida na revolta individualista”⁷.

É a partir deste ponto de vista que se deve compreender a utilização de técnicas de vanguarda por Graciliano Ramos.

*Trata-se, portanto, do emprego de uma técnica visando a acentuar a realidade para melhor narrá-la (...), e não da substituição da realidade essencial pela reprodução mecânica de associações mentais fetichizadas ou por alegorias metafísicas; em suma, em Angústia, o monólogo interior é sempre um instrumento do realismo, nunca um fim em si*⁸.

No pólo aparentemente oposto da análise acima resumida está o estudo *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia* (1983), de Lúcia Helena Carvalho. A perspectiva do estudo da autora consiste num imbricamento

⁶ Id., *ibid.*, p. 98.

⁷ Id., *ibid.*, p. 100.

⁸ Id., *ibid.*, p. 103.

entre postulados desconstrutivistas e teoria psicanalítica⁹. Segundo Lúcia Carvalho, a partir do exame de *Angústia*, interessa contribuir para a reafirmação da face experimental de Graciliano Ramos que tem permanecido subjugado ao prestígio de sua face "clássica", em obras como *Vidas secas* e *São Bernardo*, muito mais exploradas pela crítica. Não se trata de prevalência, mas de

*apontar o equilíbrio oscilante em que se move o escritor, dividido entre o discurso depurador da repressão racionalista, que o consagrou como 'o clássico' do Modernismo, e o discurso transgressor da lógica e liberador do eu, que determina o caráter de experimentação, situando-o na vanguarda da nossa ficção contemporânea*¹⁰.

Lúcia Helena Carvalho situa na idéia de *construção em abismo* o princípio estrutural de composição de *Angústia*¹¹. Esse procedimento se caracteriza como elemento de duplicação interior, uma espécie de história dentro da história, produzindo um jogo de reflexos dentro da narrativa. A narrativa em abismo se faz possível através da repetição que, por sua vez, opera por diferença de um traço (significante). Por meio dessa reflexividade interna, o leitor pode surpreender o modo de operacionalização da produção e da recepção textuais, de maneira que se torna visível aos olhos do leitor a invisível trama do texto.

⁹ Nesta mesma chave, mas com outra perspectiva e preocupações pode ser lido o trabalho "Angústia, em *Angústia*, de Graciliano Ramos", de Adélia Bezerra de Meneses, in *Percursos*, Revista de Psicanálise, nº 5/6, 1º semestre de 1991.

¹⁰ Carvalho, Lúcia Helena. *A ponta do romance: uma interpretação de Angústia*. São Paulo: Ática, 1983. p. 4.

¹¹ Na verdade, "princípio estrutural" vai por minha conta, já que, como boa desconstrutivista que é, para ela não há origem, não há princípio, uma vez que a interpretação do texto é uma tarefa infundável.

Neste sentido, o sistema de representação, em *Angústia*, diz a autora, se

*oferece como reduplicação infinita de um mesmo acontecimento. O crime, ação nodular, atrai e irradia múltiplos episódios, micronarrativas que se superpõem em formas de encaixes sucessivos no corpo da narrativa nuclear. Variantes projetam na cena textual diferentes personagens, de tempos distintos, criando um sistema especular, que chega a atingir a quinta dimensão: o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos (primeira), contém em si o livro que Luis da Silva está escrevendo (segunda), que, por sua vez, relata a história de seu crime e sua própria história (terceira), relato este perpassado de reminiscências e visões alucinatórias (quarta), algumas das quais chegam a conter em si um relato menor, que continua a espelhar a ação nuclear (quinta). Os encaixes, entretanto, se superpõem em subdivisões prismáticas assumindo contornos a um só tempo expressionistas, pelas deformações, e até cubistas, pela sobredeterminação infinita que seu eterno retorno instaura no texto¹².*

Assim, desdobramento infinito e repetição, conjugados, processam o adentramento vertiginoso que instaura a virtualidade significativa que a autora entende por abismo. Enquanto se desdobram, os fragmentos retornam ao discurso e, aí retornando, mais e mais se desdobram e se adentram. A narrativa gira em torno de seu próprio eixo, cumulando-se de séries

¹² Carvalho, Lúcia Helena, op. cit., p. 25.

significantes entrecruzadas: fios que trançam a malha textual em superposições e deslizes de sentido, e matizam o tecido de insuspeita polissemia, o que, em última instância, caracteriza a eficácia da construção em abismo.

Entretanto, para levar adiante a sua interpretação, a autora ainda estabelece uma ordenação tipológica das micronarrativas, dividindo a narrativa de *Angústia* em dois paradigmas básicos, os significantes *morte* e *erotismo*, a partir dos quais se reduplicarão os acontecimentos. Nesse processo, conclui a autora, a construção em abismo acusa o fracionamento da mimese, desarticula a cronologia e a linearidade do discurso ideológico neo-realista, esteticamente regido pelos princípios lógicos, o qual privilegia o sujeito cartesiano e a simetria em relação ao real¹³.

* * *

Note-se que o ponto de partida dos dois autores, de início, é o mesmo. Ao reconhecerem *Angústia* como um romance de “vanguarda”, ambos apontam as suas técnicas e recursos narrativos como processadores de um modelo ficcional, se não novo, ao menos diferente na tradição da narrativa ficcional brasileira. A técnica do fluxo de consciência, de um lado, e a construção em abismo, de outro, são categoria e formulação que percebem e, ao mesmo tempo, procuram dar conta de um processo profundo de fragmentação que ocorre em diferentes níveis do romance de Graciliano Ramos.

Mas a posição teórica diferente a partir da qual cada um dos autores arma o seu ponto de vista, somada ainda à maneira particular como se entrincheiram nessas mesmas posições, faz com que a constatação inicial

¹³ Id., *ibid.*, p. 122.

semelhante tome uma direção e um significado divergentes nos dois estudos. Para Carlos Nelson Coutinho, os procedimentos de construção narrativa fragmentária de *Angústia* ainda recuperam, no seu conjunto, uma totalidade histórico-social, dada pela permanência do substrato do "realismo tradicional" figurado no herói problemático e seu mundo alienado¹⁴. Sublinhe-se que, para o autor, o modelo exemplar de realismo "tradicional" e "crítico" é a "clássica estrutura balzaco-stendhaliana" de romance, que a obra de Graciliano Ramos recria em diferentes níveis de sua produção. Desta maneira, *Angústia* expressaria uma visão de mundo que é

*O máximo de consciência possível do povo brasileiro, isto é, do conjunto de classes sociais (no caso específico, a classe média) que se opõem à nossa realidade semicolonial e que lutam pelo desenvolvimento independente - nacionalista e democrático - de nosso país (...)*¹⁵.

Já o ponto de vista sustentado por Lúcia Helena Carvalho é oposto. A configuração ficcional de *Angústia*, baseada na fragmentação discursiva e na representação não-mimética, estabelece uma lógica transgressora que permite nuançar e revelar facetas do eu que comumente são ocultadas pela narrativa realista, como a defendida por Carlos Nelson Coutinho. A força e a positividade do romance de Graciliano Ramos estariam nesse movimento de descentramento do sujeito possibilitado por uma narrativa fragmentária, da qual a noção de *construção em abismo* e sua operacionalização analítica procuram dar conta.

¹⁴ Coutinho, Carlos Nelson, op. cit., p. 112.

¹⁵ Id., ibid., p. 115.

Chega-se, assim, ao centro do problema que toma o ar algo paradoxal. A visada crítica de Carlos Coutinho que, uma vez fundamentada numa perspectiva histórica, poderia nos abrir importantes caminhos para a compreensão entre técnica literária e "relações literárias de produção"¹⁶, na ficção brasileira dos anos trinta, acaba por obstaculizar tal compreensão. A rigidez de sua visão histórica e o seu esquematismo lukacsiano das formas do romance limitam o entendimento mais aprofundado e melhor matizado de algumas questões bastante importantes, levantadas pelo próprio ensaísta. É o que ocorre, por exemplo, com a noção de *liricização* do gênero romanesco a partir da "substituição do tempo real pelo tempo subjetivo". Como já tentei demonstrar na análise de *O amanuense Belmiro* e como procurarei sugerir no exame de *Angústia*, na verdade, a liricização ou subjetivização complexa e contraditória do espaço narrativo, no caso do **romance da urbanização**, não deixa de ser uma forma do tempo "real" também, ou seja, "um ato socialmente simbólico, como resposta ideológica - embora formal e imanente - a um dilema histórico"¹⁷.

De outra parte, o estudo de Lúcia Helena Carvalho se, por um lado, representa um ganho crítico significativo no que se refere à tentativa de elaboração de uma poética de *Angústia*, por outro, o mergulho quase cego na armação de uma rede teórica freudo-desconstrutivista engessa a própria caracterização dessa poética. A sugestiva noção de *construção em abismo*, como procedimento narrativo, termina por submergir diante de uma engenharia de

¹⁶ Sigo aqui o raciocínio de Walter Benjamin, em "O Autor como Produtor", que diz: "Antes, pois, de perguntar como uma obra se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras./ Designei com o conceito de técnica aquele conceito que torna os produtos acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto a uma análise materialista. Ao mesmo tempo, o conceito de técnica representa o ponto de partida para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo". In: *Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, v. 1, p. 122.

¹⁷ Jameson, Fredric. *O inconsciente político*. São Paulo: Ática, 1992, p. 139.

linguagem técnico-teórica que reduz a trajetória do personagem Luís da Silva a uma espécie de movimento discursivo mimético e análogo ao objeto discursivo que a psicanálise procura apreender, a partir de noções e processos como condensação, deslocamento, conteúdo manifesto e latente, recalçamento etc. Nesse acirrado hermetismo teórico, não há espaço para se historicizar as categorias de análise em questão nem tampouco os problemas suscitados por elas, isto é, o caráter auto-evidente com que se investem essas categorias silencia totalmente ao que diz respeito às próprias condições históricas de seu surgimento e, por extensão, da própria interpretação que recobre a obra de Graciliano Ramos.

De qualquer maneira, vale a pena salientar, para encerrar esta parte, que, mesmo a partir do investimento em posturas teóricas diferenciadas, ambos os autores assinalam o, digamos, caráter "progressista" e "avançado" do romance de Graciliano Ramos, ainda que com direções diferentes. Num caso, revela-se pela seu caráter crítico em face da "sociedade alienada e reificada"; noutro, pelo sua feição "transgressora da lógica" e do "sujeito cartesiano" e, por consequência, liberadora do eu. O que demonstra que sujeição aos cânones, esta sim, não requer exclusividade teórica.

II

Posto isso, tentarei dar um enquadramento geral um tanto diferente para alguns dos problemas de *Angústia* discutidos pelos autores. Penso que esse livro de Graciliano Ramos já se situa no olho do furacão do paradoxo do romance moderno, apontado por Theodor W. Adorno, quando este diz que "não

se pode mais narrar, ao passo que o romance exige a narração”¹⁸. A narrativa de *Angústia* parece levar esta observação adorniana ao paroxismo ao solapar na base os elementos que põem em movimento a narrativa tradicional.

Nesse romance, desestrutura-se o enredo tradicional, com o seu “encadeamento lógico de motivos e situações”, assim como aquilo que lhe dá fundamento - a noção de causalidade (“lei” de causa e efeito)¹⁹. Como resultado, o tempo cronológico estilhaça-se e o espaço em que os acontecimentos se inserem perde seus limites precisos. Não bastasse isso, o olhar do protagonista, único acesso do leitor ao mundo narrado, compõe-se de uma “visão quebrada” decorrente de uma espécie de “percepção falha e incompleta”²⁰ do mundo e dos homens, o que parece, de outra parte, provar ser a elisão profunda da distância tradicional do narrador com relação ao material narrado e, por extensão, do “mandamento épico da objetualidade”²¹.

A dissolução desses fatores, que compunham a plasticidade e a objetividade da ficção realista tradicional, tem, como contrapartida no nível geral da composição de *Angústia*, uma profunda subjetivização do discurso ficcional, determinada pela utilização da técnica do monólogo interior. Na altura da publicação do livro, 1936, o recurso do monólogo interior já se encontrava bastante utilizado e difundido na literatura ocidental. Proust, Joyce e Woolf, para citar apenas alguns dos escritores que fizeram uso deste recurso, já o haviam levado às últimas conseqüências como procedimento narrativo. Em face da literatura européia e mesmo norte-americana, se formos considerar como dado positivo, por si, o caráter experimental de *Angústia*, veremos que se trata, mais

¹⁸ Adorno, Theodor W. “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”, in *Os pensadores*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 269.

¹⁹ Rosenfeld, Anatol. “Reflexões sobre o Romance Moderno”, in *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 82.

²⁰ As expressões são de Antonio Candido, no ensaio “Os Bichos do Subterrâneo”, op. cit., p. 85.

²¹ Adorno, Theodor W., op. cit., p. 269.

uma vez, de uma "vanguarda" retardatária, com pouco valor de inovação estético-formal. Entretanto, no quadro rarefeito da literatura brasileira, e num contexto literário em que o neo-realismo predominava, a utilização deste processo formal de composição, em *Angústia*, nos coloca um quadro novo e complexo de problemas, não por simplesmente se situar em alguma ponta-de-lança literária²², mas por sua particularidade e especificidade históricas que estão ainda para serem formuladas, no contexto da prosa ficcional brasileira modernista.

Então voltemos ao problema da subjetivização em *Angústia*. Por meio da técnica do monólogo interior, a "consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance"²³. A presença deste eu não só interioriza os elementos do mundo exterior, mas ao mesmo tempo, procedendo assim, reduz e achata o enfoque e o campo de percepção das coisas. Por consequência deste processo de interiorização e redução, o mundo narrado movimenta-se sob um outro influxo que não aquele em que as categorias de tempo, espaço e causalidade guardam em si um senso de ordem, continuidade, objetividade e lógica das relações humanas e dos acontecimentos. Tempo e espaço fragmentam-se, e sua razão não está na onipotência do personagem em submeter à sua vontade pessoal normas e regras do mundo objetivo; ao contrário, o que se coloca no centro do problema é justamente o colapso da experiência e da desintegração da identidade do sujeito.

²² Sobre este ponto Roberto Schwarz já alertava: "Sabe-se que progresso técnico e conteúdo social reacionário podem andar juntos. Esta combinação, que é uma das marcas do nosso tempo, em economia, ciência e arte, torna ambígua a noção de progresso. Também a noção próxima, de vanguarda, presta-se à confusão. O vanguardista está na ponta de qual corrida?" "Notas sobre Vanguarda e Conformismo", in *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 43.

²³ Rosenfeld, Anatol, op. cit., p. 82.

A noção de identidade pressupõe "a vida articulada e contínua em si mesma" (T. W. Adorno), quer dizer, um princípio de continuidade do eu e de durabilidade²⁴ das coisas. Por conseguinte, em face da mudança e da sucessão temporal e, portanto, da percepção das coisas como um fluxo, algo permanece: "a qualidade da duração sobrepõe-se, por assim dizer, à mudança contínua"²⁵. Esta consciência do eu como indiviso, constante e contínuo, que implica ao mesmo tempo a distinção representativa do outro e do mundo em face da ficção²⁶ que o sujeito cria de si mesmo, formula um senso de "representação objetiva" do próprio eu, do outro e do mundo.

Em *Angústia*, esta representação objetiva está rompida, se não totalmente, ao menos até o ponto em que o esgarçamento dos elementos de composição impede que estes sejam reconhecidos em sua clave realista tradicional. Antes de analisar com um pouco mais de detalhe as conseqüências desse processo no plano da estruturação da obra, uma pergunta, neste ponto, se faz importante: afinal, quais as razões que levaram à dissolução da forma do

²⁴ Com relação à idéia de durabilidade, Hannah Arendt observa: "É esta durabilidade que empresta às coisas do mundo sua relativa independência dos homens que as produziram e as utilizam, a 'objetividade' que as faz resistir, 'obstar' e suportar, pelo menos durante algum tempo, as vorazes necessidades de seus fabricantes e usuários. Deste ponto de vista, **as coisas do mundo têm a função de estabilizar a vida humana; sua objetividade reside no fato de que - contrariando Heráclito, que disse que o mesmo homem jamais pode cruzar o mesmo rio - os homens, a despeito de sua contínua mutação, podem reaver a sua invariabilidade, isto é, sua identidade no contato com os objetos que não variam, como a mesma cadeira e a mesma mesa.** Em outras palavras, contra a subjetividade dos homens ergue-se a objetividade do mundo feito pelo homem, e não a sublime indiferença de uma natureza intacta, cuja devastadora força elementar os forçaria a percorrer inexoravelmente o círculo de seu próprio movimento biológico, em harmonia como o movimento cíclico maior do reino da natureza. Somente nós, que erigimos a objetividade de um mundo que nos é próprio a partir do que a natureza nos oferece, que construímos no ambiente natural para nos proteger contra ele, podemos ver a natureza como algo 'objetivo'. **Sem um mundo interposto entre os homens e a natureza, haveria eterno movimento, mas não objetividade.**" (Os grifos são meus, F.C.G.) In: *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 1987, p. 150.

²⁵ Meyerhoff, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976, p. 16.

²⁶ "Bem entendido, falamos de ficção no sentido psicanalítico do termo, ou seja, como categoria adstrita à ordem da realidade psíquica. Ficção deve ser compreendida como representação verdadeira e eficiente para o psiquismo do sujeito. Ela não é uma formação supérflua e nada tem em comum com a mentira, erro dos sentidos ou falsa consciência." Jurandir Freire da Costa, "Violência e Identidade", in *Violência e psicanálise*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 85.

romance realista em nosso contexto literário? Ou melhor dizendo, que condições permitiram o surgimento, na literatura brasileira, de um paradigma ficcional fundado num processo de subjetivização, e que, muito provavelmente, significa mudança histórica da forma do romance em nossa literatura?

Esta é uma questão que pretendo discutir com mais profundidade no capítulo final deste trabalho. Por ora, é importante destacar o seguinte. A minha hipótese é que o que está em jogo em *Angústia* de modo particular, e no **romance da urbanização** de modo geral, é o conflito de dois tempos históricos distintos que correspondem a espaços e valores sociais e culturais também diversos e que, até certo ponto, formalizam-se no nível estético como irreconciliáveis para a vida do nosso protagonista. De um lado, tem-se o tempo presente da cidade, da vida urbana; de outro, o passado do campo, da vida rural. A meu ver, são as contradições e os conflitos dessa diferença histórico-temporal que dão feição particular à narrativa de *Angústia*. Neste sentido, a linguagem deste romance se constrói como uma espécie de fratura histórica que fende de modo profundo o sujeito-narrador e o seu mundo. O seu discurso somente pode ser articulado como exposição dessas duas pontas que todavia não podem ser unidas. Esta tensão histórica surge como uma consciência de emparedamento do sujeito e do mundo que, captada e formalizada esteticamente, achará a sua feição própria no discurso subjetivo e em técnicas literárias que lhe dão uma formatação específica. Assim, na base do aprofundamento da subjetivização do romance como forma literária, no Brasil, estaria, por assim dizer, esta espécie de trauma original de nossa formação social.

Neste sentido, é interessante ao menos anotar, aqui, que as razões históricas do processo de subjetivização do romance brasileiro são

diferentes das do europeu. Com relação a este último Erich Auerbach nota o seguinte:

Assim durante o século XIX, e mesmo durante o começo do século XX, reinava nestes países (europeus) uma comunidade de pensamento e sentimentos tão claramente formulável e tão reconhecida que um escritor que representasse a realidade tinha à sua disposição critérios dignos de confiança para ordená-lo; pelo menos, era-lhe possível, dentro do movimentado pano de fundo contemporâneo, reconhecer direções determinadas e delimitar entre si ideologias ou formas de vida antagônicas. É claro que há tempo isto ia se tornando cada vez mais difícil; já Flaubert (para falarmos somente em escritores realistas) sofria pela escassez de fundamentos válidos para a sua atividade, e a tendência mais tarde crescente no sentido das perspectivas impiedosamente subjetivas é mais um sintoma. Durante e após a Primeira Grande Guerra, numa Europa demasiado rica em massas de pensamento e em formas de vida descompensadas, insegura e grávida de desastre, escritores distinguidos pelo instinto e pela inteligência encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência²⁷.

Por ora, podemos apenas sugerir que o romance modernista europeu, especificamente, deriva o seu processo de subjetivização e introversão

²⁷ Auerbach, Erich. "A Meia Marrom". in *Mimesis*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva. 1987, p. 496.

ficcional de uma tensão histórica estabelecida já na interioridade da própria sociedade capitalista industrial e tecnológica em aceleração e transformação, enquanto que no **romance da urbanização** a formalização de uma escrita subjetiva responde a impasses de temporalidades e, por extensão, de formações sociais diferenciadas, mas sincrônica e historicamente articuladas e interseccionadas num mesmo processo social.

Vejamos, então, como se dá, em linhas gerais, a configuração deste discurso em *Angústia*. Se pudermos assinalar em torno de que ação ou acontecimento central gira a narrativa de *Angústia*, talvez se possa dizer que a história tem como eixo principal, de um lado, a relação ambígua de repulsa e atração de Luís da Silva por Marina, a vizinha por quem se enamora e, de outro, o sentimento, não menos contraditório, de admiração e ódio do protagonista pelo amante rival e endinheirado Julião Tavares, sentimento este que o levará ao assassinato deste último. Entretanto, a relação com Marina e a morte de Julião Tavares, ainda que dominantes na mente do personagem e no nível dos acontecimentos, não têm força de história e nem se pode dizer, com muita precisão, que haja a constituição de enredo²⁸ a partir destas duas situações. Elas não ganham autonomia suficiente para se dizer que o “enredo existe através das personagens”, assim como estas “vivem no enredo”²⁹.

Esta autonomia requerida pela história e pelo enredo, como condição para a criação, operação e relação de contextos objetivos, deixa de se

²⁸ Penso nas noções de história e enredo da mesma maneira simples de E. M. Forster: “Definimos a história como uma narrativa de acontecimentos dispostos em sua seqüência no tempo. Um enredo é também uma narrativa de acontecimentos, cuja ênfase recai sobre a causalidade. ‘O rei morreu e depois a rainha’ - isto é uma história. ‘Morreu o rei, e depois a rainha morreu de pesar’ é um enredo. A seqüência no tempo é preservada, mas o sentido de causalidade obscurece-a”, in *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1970, p.69. Neste sentido, ver também a noção de intriga em Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, in *Dicionário de Teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 211.

²⁹ Candido, Antonio. “A Personagem do Romance”, in *A personagem de ficção*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 53.

fazer dominante em *Angústia*, na medida em que a realidade se produz como objeto da consciência do personagem. Lembrado ou imaginado, o material narrado "torna-se parte integrante do próprio processo, isto é, daquela consciência que só conhecemos como fluxo em constante movimento"³⁰. Só que movimento não significa, aqui, como se pode deduzir, mudança na seqüência de acontecimentos em que estão engastadas as ações do personagem e a partir da qual se configuram pontos de vistas diferentes com relação ao mesmo; nem tampouco pode ser entendido como transformação de perspectiva da consciência do personagem em face de si e do mundo e, por extensão, no interior da narrativa como um todo. Na verdade, o movimento que se desencadeia em *Angústia* elabora-se, em boa parte, como dissolução da "realidade objetiva" em estados mentais subjetivos do personagem Luís da Silva.

Deste modo, a construção discursiva de *Angústia* - e, por conseqüência, a construção do próprio protagonista, já que o relato do romance é a narrativa da própria vida de Luís da Silva - funda-se num paradoxo aparente: os processos mentais que põem "em um torvelinho de ocorrências atômicas" os objetos e os acontecimentos não têm a função de desdobrar e dar configuração e inteligibilidade a movimentos interiores, nem tampouco preparam e fundamentam os acontecimentos exteriores. A interiorização discursiva, ao se processar na consciência do personagem, figura uma profunda condição de imobilidade de Luís da Silva e de sua relação com o mundo, a que se associa um sentimento permanente de aviltamento e impotência.

Assim, a desarticulação espaço-temporal contínua da linguagem em *Angústia*, ao se dar no espaço interior do personagem protagonista, formula-se simultaneamente como a sua própria desestruturação histórica e pessoal.

³⁰ Arendt, Hannah, op. cit., 295.

Disto decorre uma estrutura temporal complexa em que, de fato, uma determinada situação "projeta na cena textual diferentes personagens, de tempos distintos, criando um sistema especular"³¹ que, no nível da composição narrativa, se desdobra fundamentalmente nos seguintes planos: 1º) a narração de Luís da Silva (tempo da enunciação), 2º) o relato da relação com Marina, do crime e do cotidiano do personagem (tempo do enunciado 1), 3º) o relato de lembranças e reminiscências do passado (tempo do enunciado 2), 4º) as alusões e visões alucinatórias e deformadoras (tempo do enunciado 3). Estes diferentes planos temporais compõem a tessitura textual a partir de um processo que tanto pode originar-se da constituição de um plano primeiro que servirá como uma espécie de núcleo do qual se derivará e se subordinará um segundo ou mesmo terceiro, assim como pode compor-se por simples justaposição de instantes diferentes, sem uma aparente relação direta.

Esta característica fragmentária do tempo terá implicações profundas no andamento da prosa do romance ao impedir que esta tome algum fluxo direcional, fazendo, ao mesmo tempo, com que se constitua de marchas e contramarchas, de idas e vindas, como se a sua natureza prismática tivesse o efeito único de gerar imobilidade em todas as direções e sentidos que o protagonista pudesse querer imprimir à sua vida. Desta maneira, o narrador, ao fundar um espaço interior, ao "puxar o mundo para este espaço interior", não consegue impedir que este lhe poupe "o passo errado no mundo estranho"; esta interioridade não se arma como proteção à refutação da ordem espaço-temporal objetiva³², mas sim como fantasmagoria de seu próprio ser que se esfacela diante do mundo e de si mesmo.

³¹ Carvalho, Lúcia Helena, *op. cit.*, p. 25.

³² Adorno, Theodor W., *op. cit.*, p. 271.

Deste ponto de vista, interioridade e temporalidade estão indissociavelmente ligadas em *Angústia*, ainda que a ligação que elas estabeleçam entre si não seja de uma ordem complementar, substitutiva e/ou compensatória (em face, por exemplo, do "mundo externo e concreto" algo ameaçador). Numa espécie de via de mão dupla, mas desfeita de pontos de partida e de chegada, a interioridade de Luís da Silva gira em torno de temporalidades fracionadas e irreconstituíveis em sua totalidade articulada, no mesmo passo, em que é no espaço desta mesma temporalidade atomizada e em função dela que a interioridade opaca e dissolvida se mostra e se define enquanto discurso narrativo interiorizado.

De outra parte, pode-se dizer que a relação entre passado e presente, ou a irrupção do passado no presente, é o eixo dominante a partir do qual se estrutura a paralisia narrativa de *Angústia*. O passado, como articulação da memória de Luís da Silva, não se elabora como espaço narrativo autônomo em que personagens, situações e ambientes ganham vida própria. Não me refiro, está claro, a um simples recurso de *flashback*, mas à experiência passada sentida e refletida como parte integrante de um *continuum* da vida do personagem, via memória. O passado, como o próprio presente, esgarça-se formando apenas "coleção de fragmentos"³³ no qual figuram, predominantemente, signos de morte e de decadência rural.

Por conseqüência, se o espaço interior não é um refúgio possível, também o passado, extensão desta interioridade, não poderá sê-lo em face do presente urbano, como nota o próprio personagem-narrador:

³³ A expressão é de Antonio Candido. "Bichos do Subterrâneo", in *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*, p. 85.

Entro no quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente nele. Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranqüilidade, falta-me inocência, estou meio um molambo que a cidade puiu demais e sujou³⁴.

Mas afinal o que era Luís da Silva “naquele tempo”? Que inocência e tranqüilidade são essas que ele diz terem existido anteriormente? Do passado não ressoa resposta possível, articulada, refletida, para qualquer pergunta, tudo é “empastado, confuso”. De outra parte, teria sido a “cidade”, na realidade, o fator fundamental na transformação do personagem em “molambo puído e sujo”? Os instantâneos de passado que surgem talvez deponham, ao menos em parte, contra a idéia que o pequeno funcionário público faz de si. Observe-se:

Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios na fazenda andavam mal. E meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando palha de milho para cigarros, lendo Carlos Magno, sonhando com a vitória do partido que Padre Inácio chefiava. Dez ou doze reses, arrepiadas no carrapato e na varejeira, envergavam o espinhaço e comiam o mandacaru que Amaro vaqueiro cortava nos cestos. O cupim devorava os mourões do curral e as linhas da casa. No chiqueiro alguns bichos bodejavam. Um carro de boi apodrecia debaixo das

³⁴ Ramos, Graciliano, *Angústia*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p. 16.

*catingueiras sem folhas. Tinham amarrado no pescoço da cachorra Moqueca um rosário de sabugos de milho queimados. Quitéria, na cozinha, mexia em cumbugos cheios de miudezas, escondia peles de fumo no caritô*³⁵.

Em qual das pontas afinal se inicia o colapso de tudo, no passado rural ou no presente urbano de Luís da Silva?

O centro do problema parece ser justamente este: o dilaceramento temporal desdobra o sujeito sobre si mesmo, só que este desdobramento resulta na perda do prumo histórico e pessoal. A "viagem na família" de Luís da Silva é, portanto, muito diferente do percurso drummondiano em que "as coisas voltam a existir,/ irrespiráveis e súbitas", numa espécie de silêncio ressoante em que todas as coisas "fluem no rio do sangue". Luís da Silva não consegue conceber "a estranha idéia de família/ viajando através da carne"³⁶. Neste sentido, talvez mal se possa falar em viagem, com relação ao personagem de *Angústia*, já que esta pressupõe movimento, deslocamento, seja dos acontecimentos, seja da consciência que a engendra; e a passagem acima parece revelar apenas o caráter estático de uma fotografia velha cujas pessoas e objetos retratados, desrelacionados entre si, mostram a sua expressão comum nos sinais de redução e de corrosão que os perpassam. Daí a sensação de Luís da Silva ser uma só: "Tenho contudo a impressão de que os transeuntes me olham espantados por eu estar imóvel./ Imóvel. Camilo Pereira da Silva também estava imóvel, debaixo da terra"³⁷. A imobilidade do presente como que se estende e contamina o passado, enquanto elemento capaz de integrar o circuito

³⁵ Ramos, Graciliano, op. cit., p. 8.

³⁶ Andrade, Carlos Drummond de. *Reunião*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, pp. 73-4 e 118.

³⁷ Ramos, Graciliano, op. cit., p. 17.

da experiência e imprimir significado ao presente. Ou a ponta da meada estaria no inverso desse raciocínio, ele mesmo sugerindo o próprio erro de cálculo do personagem ao avaliar a sua posição? Isto é: a paralisia de tudo já estava no passado, mostrando-se o presente apenas como uma continuidade deslocada daquele, mas que Luís da Silva não consegue perceber como tal?

Deste ponto de vista, a consciência fragmentada do protagonista, temporalmente fendida, surge cega às suas razões e motivações, configurando a nítida percepção de que o mundo parou, impossibilitada de voltar-se para trás ou de mover-se para frente. O que lhe resta é perseguir, às cegas, fios desconexos, rastros dispersos e inócuos desta relação partida entre passado rural e presente urbano. Estas pistas podem ser procuradas no seu próprio corpo ou no de um outro:

Onde estariam os descendentes de Amaro vaqueiro? Talvez o guarda-civil do relógio oficial fosse um deles. Se eu matasse Julião Tavares, o guarda-civil não levantaria o cassetete: apitaria. Chegariam outros, que me ameaçariam de longe. O guarda-civil não tem coragem. Se tivesse, não olharia os automóveis horas e horas, junto ao relógio oficial: ocupar-se-ia devastando fazendas, incendiando casas, defforando moças brancas, enforcando proprietários nos galhos dos juazeiros. Os sertanejos fortes revoltaram-se e andam matando, roubando, violando, quase selvagens, sujos, cabelos compridos, enfeitados de penduricalhos, os chapéus de couro cobertos de medalhas, as cartucheiras pesadas, enormes. Nenhum respeito à autoridade. (...) O guarda-civil do

*relógio oficial veio para a cidade e arranhou emprego. É um sujeito magro como eu, civilizado como eu. Se houver barulho na rua, ele apita. Se houver greve nas fábricas e lhe mandarem atirar contra os grevistas, atira tremendo. As greves acabam. E ele voltará para a chateação do ponto, magro, triste. É pouco mais ou menos como eu*³⁸.

Note-se que Luís da Silva não compreende o guarda-civil e o sertanejo como signos de uma continuidade histórica, mas, ao contrário, para ele simbolizam o choque de temporalidades e o antagonismo entre dois mundos diferentes. O guarda-civil, ainda que descendente de Amaro vaqueiro, não poderia ser reconhecido como tal, pois a cidade o transformou em um ser fraco e acovardado. De outro lado, se o mundo rural é só decadência, com os "os campos desertos" e o "gado enegrecido com os carrapatos", de qualquer forma, é dali que Luís da Silva vislumbra a ilusão de uma espécie de resistência somente possível em um grau de selvageria e barbárie. Acovardamento e degradação civilizada ou decadência rural e resistência barbarizada - eis por onde oscila contraditoriamente o sentimento de vida e as formas de percepção do mundo de Luís da Silva. Voltarei a este ponto a seguir.

Mas se o surgimento do passado no presente engendra a fissura temporal dominante na consciência do protagonista, é importante ainda examinar, ao menos em seus aspectos principais, quais os desdobramentos desta questão, para Luís da Silva, no tempo presente. Ao contrário do amanuense Belmiro que lyricizará o seu emparedamento, o seu enclausuramento no presente, Luís da Silva engendrará uma visão oposta. A consciência de sua

³⁸ Id., *ibid.*, p. 131.

desimportância social, "uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para ser empurrado pelos que entram e pelos que saem", o reduzirá a imagens, a visões recorrentes da podridão. De um mundo experienciado no limite da sarjeta, com cheiros fétidos de lixo e água podre, transitado incessantemente por ratos:

O meu horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro. Tudo feio, pobre, sujo. Até as roseiras eram mesquinhas: algumas rosas apenas, miúdas. Monturos próximos. águas estagnadas, mandavam para cá emanções desagradáveis³⁹.

Ainda que Luís da Silva queira, em alguns momentos, ver-se afastado dessa situação ("Não sou um 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 idéia obsessiva de água e de lavar-se resulta numa contraface estéril de um quadro recorrente de queda e impotência. Afinal, esse mundo degradado o penetra por todos os poros e se torna indiscernível do próprio personagem em que ratos "invadem" a suas entranhas, roendo-as. Ao contrário do protagonista de *Os ratos*, que, como se verá adiante, não consegue explicitar para si mesmo o sentido da relação entre ratos e condição de aviltamento que surge à sua consciência, Luís da Silva já apreende esta relação como signo de humilhação e rebaixamento. E também do relacionamento com os outros, principalmente com os corpos dos outros, especialmente com as mulheres em geral e com Marina em particular, vai resultar essa visão de

³⁹ Id., *ibid.*, p. 32.

podridão. Foi este sentimento que Luís da Silva diz ter sobrado de sua relação com Marina:

De todo aquele romance as particularidades que melhor guardei na memória foram os montes de cisco, água empapando a terra, o cheiro de monturos, urubus nos galhos da mangueira farejando ratos em decomposição no lixo. Tão morno, tão chato! Nesse ambiente empestado Marina continuava a oferecer-se negaceando⁴⁰.

O problema do corpo abre possibilidade para se analisar outros pontos além das visões da podridão, na medida em que o espaço corporal assume um papel de relevância para Luís da Silva, ainda que, muitas vezes, esses outros aspectos possam estar imbricados nessas visões, mantendo relações diretas com elas. Pode-se dizer que o corpo, para o protagonista de *Angústia*, não se decompõe apenas em razão de sua "impureza", em razão de estar vinculado a uma concepção mais escatológica do que prazerosa de suas possibilidades. Como todos os objetos que surgem à consciência do personagem, também o espaço corporal fraciona-se em sua forma de percepção pelo protagonista. Luís da Silva não apreende o corpo como representação íntegra e indivisa e, por consequência, como elemento concreto constituinte da identidade pessoal. Não se trata de uma visão mais complexa do outro e por isso mais difícil de apreender em seu caráter multifacetado, o que incluiria o corpo do outro como objeto de desejo e fantasia. Em *Angústia*, o que ocorre é a própria

⁴⁰ Id., *ibid.*, p. 72.

impossibilidade de formular uma *visão* do outro no presente. Também nesse instante, é na relação com Marina que isso é levado às últimas conseqüências:

Veio-me o pensamento maluco de que tinham dividido Marina. Serrada viva, como se fazia antigamente. Essa idéia absurda e sanguinária deu-me grande satisfação. Nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para outro. A parte inferior mexia-se como um rabo de lagartixa cortado. Mas eu não reparava na parte inferior que tanto me perturbava: recebia as faíscas dos olhos azuis e desejava enxugar com beijos a saliva que umedecia os beijos um pouco grossos da minha amiga⁴¹.

No primeiro instante, à “repartição” de Marina mistura-se um sentimento sádico-lascivo do personagem-narrador. Somente no corpo deformado (“a parte inferior mexia-se como um rabo de lagartixa cortado”) e fragmentado, ou seja, no corpo mutilado e desumanizado, Luís da Silva consegue esboçar alguma forma de desejo (“desejava enxugar com beijos a saliva grossa que umedecia os beijos grossos da minha amiga”), já que o corpo, para ele, oscila sempre entre a ameaça e o repulsivo, que o desfiguram. Neste processo de desfiguramento, e num desdobramento contínuo de uma subjetividade que somente consegue captar e expressar o mundo como extensão do horror, tormento e desprezo de sua própria interioridade, a *visão* do outro, além de fraturada, é concebida em imagens transfiguradas e deformadas, em que repulsa e ameaça enovelam-se na mesma imagem:

⁴¹ Id., *ibid.*, pp. 50 e 56.

Marina apareceu, enroscando-se como uma cobra de cipó (...). Ao pegar-me a mão, ficou agarrada, os dedos contraídos, o braço estirado, mostrando-se, na faixa de luz que entrava pela janela. Isto me dava a impressão que o meu braço havia crescido enormemente. Na extremidade dele um formigueiro em rebuliço tinha tomado subitamente a conformação de um corpo de mulher. As formigas iam e vinham, entravam-me pelos dedos, pela palma e pelas costas da mão, corriam-me por debaixo da pele, e eram ferroadas medonhas, eu estava cheio de calombos envenenados. Não distinguia os movimentos desses bichinhos insignificantes que formavam o peito, a cara, as coxas e as nádegas de Marina, mas sentia as picadas - e tinha provavelmente os olhos acesos e esbugalhados. Com uma sacudidela, desembaracei-me da garra que me prendia e tornei-me um sujeito razoável⁴².

Já no passo seguinte, não somente o corpo está despedaçado, mas, além disso, à "sucessão de peças" correspondem tão-só fragmentos de qualidades que, como as partes do corpo, não podem ou não conseguem ser integrados num todo de pensamento e de imagem em relação ao outro:

Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me parecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem,

⁴² Id., *ibid.*, p. 58.

*davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada. Agora mesmo temo deixar aqui uma sucessão de peças e qualidades: nádegas, coxas, olhos, braços, inquietação, vivacidade, amor ao luxo, quentura, admiração a Dona Mercedes*⁴³.

A noção de identidade se mostra, assim, desarticulada em todos os planos que a constituem, pois "um pensamento forçado a não representar a identidade real do sujeito é um pensamento mutilado em sua essência. Os enunciados do pensamento sobre identidade do eu são enunciados constitutivos do pensamento eles mesmos"⁴⁴. Deste modo, o estilhaçamento do objeto - no caso, Marina - e de sua forma de representação expressa, ao mesmo tempo, a ruptura das formas de sentido e de percepção do próprio sujeito que o enuncia.

Este aspecto se liga direta e intrinsecamente a um outro problema, que é o do ponto de vista narrativo. Pode-se dizer que a narrativa do romance, no tempo presente, compõe-se a partir do que chamaria de imobilidade flutuante. Assim como o corpo é visto em retalhos e algo deformado, também as situações no presente são, predominantemente, apresentadas em desarticulação, numa profunda falta de continuidade entre si. O ponto de vista

⁴³ Id., *ibid.*, p. 56.

⁴⁴ Jurandir Freire da Costa, "Da cor ao Corpo: a Violência do Racismo", *op. cit.*, p. 111. O mesmo ensaio pode sugerir uma leitura interessante para explicitar, sob a perspectiva da psicanálise, alguns pontos da questão que estamos discutindo. Note: "O corpo ou a imagem corporal eroticamente investida é um dos componentes fundamentais na construção da identidade do indivíduo. A identidade do sujeito depende, em grande medida, da relação que ele cria com o corpo. A imagem ou enunciado identificatório que o sujeito tem de si estão baseados na experiência de dor, prazer ou desprazer que o corpo obriga-lhe a sentir e a pensar./ Para que o sujeito construa enunciados sobre a sua identidade, de modo a criar uma estrutura psíquica harmoniosa, é necessário que o corpo seja *predominantemente* vivido e pensado como local e fonte de vida e prazer. As inevitáveis situações de sofrimento que o corpo impõe ao sujeito têm que ser 'esquecidas', imputadas ao acaso ou a agentes externos ao corpo. Só assim o sujeito pode continuar a amar e cuidar daquilo que é, por excelência, a condição de sua sobrevivência./ (...) o futuro identificatório do sujeito depende desta possibilidade de 'inocentar' o corpo. Um corpo que não consegue ser absolvido do sofrimento que inflige ao sujeito torna-se um corpo perseguidor, odiado, visto como foco permanente de ameaça de morte e dor", p. 107.

narrativo transita por sons e visões da rua e do interior da casa, por vozes e por rápidas lembranças de pessoas e cenas do passado, sem se deter fixamente em nenhum deles, como mostra a passagem seguinte:

Que diabo fazia eu ali, debruçado à janela? Entrava, ia para a sala de jantar, abria um livro, punha-me a ler marcando os períodos com o dedo. Quando terminava um período, baixava o dedo a um lugar onde era provável haver ponto final. Parecia-me que este exercício me fixava a atenção na leitura: às vezes conseguia compreender uma página inteira. Mas o dedo fatigava-me, entorpecia, os olhos desviavam-se das letras, pregavam-se na toalha, nas moscas adormecidas sobre as nódoas. Um relógio batia. Julião Tavares e Marina ausentes. Vitória falava alto na cozinha. Antônia embalava o filho mais novo de Dona Rosália, e a criança manhosa berrava com desespero. Felizmente ainda era cedo para os ratos roerem a madeira do guarda-comidas. A vitrola da Dona Mercedes começava a tocar, o galo de Dona Adélia batia as asas. Alguma cantiga distante, de bêbedo. Que fim teria levado o Seu Ivo, coitado? Apito de trem, provavelmente dez horas. O relógio da sala de jantar quase sempre parado. Passos na calçada. Quem seria? Muito tarde. O rolar dos veículos esmorecia. O gato já andava miando nos telhados. Os papéis, livros com as folhas intactas, esquecidos nas cadeiras, causavam-me enjão. Rumor de ferrolho na casa vizinha, pisadas no corredor⁴⁵.

⁴⁵ Ramos, Graciliano, op. cit., pp. 82-3.

Fatos e cenas chamam a atenção pelo seu caráter miúdo e desimportante os quais preenchem todos os sentidos de Luís da Silva, o que às vezes nos traz 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"⁴⁶, estende-se sobre o personagem, marcando e configurando, com sua estrutura saturada, o clima de confinamento e imobilidade do personagem-narrador. Note-se que as expressões referentes ao tempo e a instrumentos marcadores do tempo sobressaem-se nessa passagem, ou mesmo noções temporais estão embutidas no interior das percepções diversas de Luís da Silva. Entretanto, a sua recorrência adquire duas características muito específicas: ou são referências muito genéricas e portanto tomam um aspecto bastante impreciso, como que apontando para a vacuidade que coisas e relações estabelecem entre si e também com o personagem, ou ainda - mas não exclusivamente - são referências que assinalam simbolicamente a impossibilidade de o tempo mover-se. Deste modo, a variedade dos pequenos incidentes não rompe esta estrutura paralisante do tempo, mas ao contrário, como que se engastando nela e mimetizando-a, retém em cada um de seus instantes e no todo da narrativa esta mesma imobilidade.

É interessante salientar, de outra parte, que este sentido de imobilidade também ele se mostra contraditório, pois ora se pode manifestar como um profundo mal-estar, um "desarranjo interior", como acima, ora esta sensação de paralisia se faz desejada por Luís da Silva, pois se coloca como

⁴⁶ Paes, José Paulo. "O Pobre Diabo no Romance Brasileiro, in *A aventura literária: ensaio sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 41.

espécie de refúgio ao movimento e ritmo da cidade. E são as três horas diárias passadas na repartição pública que dão sossego ao personagem. Ali, no compasso mecânico do trabalho burocrático, toda a cessação de movimento é bem-vinda. Nem passado congelado, nem corpos partidos, muito menos o enclausuramento do presente, apenas a regularidade das mesmas atitudes que remetem a um ritmo "natural", contraposta à pulsão ao mesmo tempo tentadora e repulsiva que a multidão da cidade lhe impõe. Observe-se:

O que tem valor cá dentro são as coisas vagarosas, sonolentas. Se o maquinismo parasse, não daríamos por isto: continuaríamos com o bico da pena sobre a folha machucada e rota, o cigarro apagado entre os dentes amarelos. Deixaríamos de pestanejar, mas ignoraríamos a extinção de movimentos escassos. Os rumores chegam-nos amortecidos. Que barulho, que revolução será capaz de perturbar esta serenidade? Era, pois, na repartição que eu obtinha algum sossego. As imagens que me atormentavam na rua surgiam desbotadas, espaçadas e incompletas. O ambiente era impróprio à vida intensa que elas tinham lá fora⁴⁷.

Entretanto, a burocracia é lenitivo apenas momentâneo e passageiro para a sua inadaptação à vida urbana cuja dinâmica está além da possibilidade de uma postura racional por parte de Luís da Silva. Neste sentido, por paradoxal que possa parecer, a sua inserção na pequena burocracia não se

⁴⁷ Ramos, Graciliano, op. cit., p. 132. É Roberto Schwarz, no ensaio "Sobre o Amanuense Belmiro", que aponta a burocracia como uma espécie de extensão da "regularidade natural" da vida rural, embora no caso de Belmiro ligu-se ainda ao problema da sinecura, op. cit., p. 19. Sobre o estatuto social dos personagens do romance da urbanização na ficção brasileira, ver o capítulo final deste trabalho.

traduz em qualquer tipo de racionalidade. Digamos mesmo que a incapacidade de o protagonista formular uma perspectiva lógico-racional da vida, mesmo que desencantada e fragmentária, é a um só tempo causa e consequência de sua posição temporalmente fraturada entre passado e presente, entre mundo rural e mundo urbano. Por consequência, a fragmentação e a interiorização do espaço discursivo, em *Angústia*, não repõe a individualidade do personagem, mas opera justamente um incessante movimento de dissolução e achatamento da consciência de Luís da Silva e da sua experiência de vida cujo efeito maior é um sentido de paralisação em todos os planos.

Desta 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 ressentido 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 transmuda-se em passado, de maneira que Luís da Silva se perceba como o cangaceiro sertanejo José Baía, figura da sua infância rural, e vice-versa. Trata-se de outro trecho longo, mas vale a transcrição:

A minha raiva crescia, raiva de cangaceiro emboscado. Por que esta comparação? Será que cangaceiros experimentam a cólera que eu experimentei?

(...) Tão bom o José Baía! O clavinote dele tinha vários riscos na coronha. Ninguém fala alto a José Baía, ninguém lhe mostrava a cara feia. (...)

- José Baía, meu irmão, onde estarás a esta hora? Terás morrido em tocaia ou mofarás numa cadeia nojenta de grades pretas e gordurosas? (...)

Nas redações, na repartição, no bonde, eu era um trouxa, um infeliz, amarrado. Mas ali na estrada deserta, voltar-me as costas como a um cão sem dentes! Não. Donde vinha aquela grandeza? Por que aquela segurança? Eu era um homem. Ali era um homem. (...)

- José Baía, meu irmão... (...)

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava no pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu imaginava. (...) Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes. Tinham-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros. (...) Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso - estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto de folhas secas, amortalhado na neblina⁴⁸.

⁴⁸ Ramos, Graciliano, op. cit., pp. 157-8-9-60.

É só na onipotência destrutiva que Luís da Silva pode ver-se com "grandeza", com "segurança", em suma, como "homem", equivalendo neste sentido a sua figura à do cangaceiro José Baía, seu "irmão". Tal processo de espelhamento traduz em si o choque inexorável de experiências de temporalidades históricas antagônicas, que, por quanto mais quer afirmar-se, como no gesto simbólico e ilusório de Luís da Silva de forjar aproximações identificatórias, mais evidencia a fissura do sujeito. Passado rural e presente urbano conjugam-se na única identidade possível que enformam os dois espaços brasileiros distintos: a atitude do arbítrio e da brutalidade destrutiva⁴⁹. Somente na atitude destrutiva, no prazer na morte, é que Luís da Silva "consegue" atar as duas pontas de sua vida. Só que o resultado não é o desaprisionamento do passado rural ou desemparedamento do presente urbano, mas a retomada de todas as coisas em seu ponto inicial, numa circularidade temporal-narrativa que demonstra nada ter saído do lugar desde o começo, nem linguagem, nem sujeito, nem objetos.

⁴⁹ Neste ponto, o registro narrativo de *Angústia* já ressoa a dicção brutalista que irá ser um traço marcante da ficção contemporânea. A fala raivosa de Luís da Silva, não só nesse momento mas também em outros, vai se projetar como a voz de outros personagens mais próximos de nós no tempo, como, por exemplo, o Cobrador de Rubem Fonseca. Note-se: "Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo". In: *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 492. Sobre a noção de destrutividade na ficção brasileira contemporânea, ver meu trabalho, *A poética da destrutividade: texto e contexto em Rubem Fonseca*. Porto Alegre: Instituto de Letras/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1991. Dissertação de Mestrado.

IV. OS RATOS E O ROMANCE DA URBANIZAÇÃO

No início do quarto capítulo de *Os ratos*, o personagem Naziazeno Barbosa demonstra um sentimento misto de ansiedade, insegurança e culpa ao se dirigir ao escritório público onde trabalha a fim de pedir emprestado ao diretor de sua repartição os cinquenta e três mil-réis de que necessita para pagar uma dívida ao leiteiro, que lhe ameaçara cortar o fornecimento. O narrador informa que tal situação não é inédita na vida do personagem:

Ele tem experimentado muitas vezes essa mudança brusca de situações: a volta à vida do filho, quando esperava a sua morte... E outras. Está num momento desses. O dinheiro do diretor vai trazer-lhe enorme "descompressão". Solucionará tudo, porque - é o seu feitio ou o seu mal - ele faz (desta vez, como de outras) deste negócio - o ponto único, exclusivo, o tudo concentrado da sua vida. Pago o leiteiro, o mundo recomeçará, novo, diferente¹.

Portanto, nem a situação é nova, e nem tampouco o aperto momentâneo faz, ao menos aparentemente, o personagem perder de vista a possibilidade de tempos melhores, de um recomeço, de um mundo "novo", "diferente". De qualquer maneira, parece haver um modo particular e recorrente com que o protagonista encara o seu freqüente estado de dificuldade: ele se

¹ Machado, Dyonélio. *Os ratos*. 15ª ed. São Paulo: Ática, 1994. p. 24.

torna "o ponto único, exclusivo, o tudo concentrado da sua vida". E, de fato, a história de *Os ratos* sugere mesmo ser um ponto único, o tudo concentrado, que se espreme num espaço preciso de um dia, durante o qual o único objetivo do protagonista é obter o dinheiro para o pagamento ao leiteiro. De outra parte, como talvez já se possa perceber pelo trecho acima, há uma espécie de estranho descompasso, digamos assim, entre o problema colocado a Naziazeno Barbosa - a prosaica dívida de cinquenta e três mil-réis - e a perspectiva de solução que esse mesmo problema trará - "o recomeço", "o novo", "o diferente". O poder de "transcendência" esperado pelo personagem, devido à resolução da dificuldade financeira, parece bem maior do que o simples ressarcimento que uma dívida pode efetuar.

Assim, não obstante a expectativa do personagem, cuja natureza também deverá ser examinada, pode dizer-se que *o tudo concentrado* vivido por Naziazeno nessas vinte e quatro horas se compõe de cenas miúdas, de pequenas tentativas a fim de obter a quantia necessária para pagar o leiteiro. No conjunto, trata-se de "uma fatigante ruminação de pequenos fracassos, incidentes medíocres em si mesmo"².

O ponto de partida desses "incidentes medíocres" encontra-se já situado desde o início do primeiro capítulo, quando se sabe do ultimato do leiteiro a Naziazeno. Depois do que segue-se uma discussão doméstica entre Naziazeno e a sua esposa Adelaide, em que aquele argumenta que manteiga, gelo, e até leite, demonstram, nas condições em que se encontram, um certo "esbanjamento", ao que Adelaide responde que uma criança, como o seu filho, não pode passar sem leite. Assim, face à construção narrativa como um todo, o

² Vellinho, Moysés. "Dyonélio Machado: do Conto ao Romance". in *Letras da província*. Porto Alegre: Globo, 1944, p. 84.

primeiro e curto capítulo ao mesmo tempo que situa o caráter do material narrativo, enquadrando-o na sua natureza de incidentes domésticos na vida de um pequeno funcionário, o faz de modo a explicitar, de saída, o *leitmotiv* das agruras do protagonista. Por conseqüência, não parece incorreto dizer que a necessidade de dinheiro funciona como um princípio de causalidade da narrativa, ou seja, aquilo que vai mover a ação do personagem e, por extensão, o desenrolar do enredo, o que no caso irá também significar uma ordenação cronológica e linear dos acontecimentos narrados.

A forma de representação dos eventos numa sucessão linear não significa, entretanto, que o sentido simbólico do tempo em *Os ratos* se esgote ou se defina, simples e unicamente, por uma organização temporal linear e contínua ou por referência a um desdobramento cronológico objetivo. Este, de fato, existe e está, inextricavelmente, ligado ao elemento nuclear da ação, acima referido, pois esta se apresenta ao mesmo tempo como seqüência articulada de pequenos eventos e também como medição e quantificação obsessiva desses mesmos acontecimentos. O que não significa contudo uma relação *pari passu* entre esses dois níveis. A sucessão dos acontecimentos precede e num mesmo instante transcende a sua medição, como se verá mais adiante, enquanto que essa última não somente pressupõe a sucessão, mas também o seu desenrolar em espaço social específico, qual seja, a cidade, em que se destaca aqui um certo ritmo de sua vida financeira e comercial.

O "tudo concentrado" da vida de Naziazeno requer, desta forma, o deslocamento do personagem de sua casa - localizada na periferia da cidade, quase ao final da linha do bonde, que está a "duas ou três quadras dali, [e] é um amontoado de carroça de leiteiro e de carretas de lenha na frente de um armazém" - ao centro da cidade. Parece haver uma relação estreita e

significativa entre tempo e espaço na qual "à distribuição espacial, relativa ao dia do pequeno funcionário público, corresponde uma distribuição temporal, onde os extremos do dia situam a personagem no arrabalde, e o núcleo do dia liga-o à zona central da cidade"³. O desenvolvimento da narrativa no sentido arrabalde/bonde/centro/bonde/arrabalde e o seu transcurso em diferentes momentos do dia acabam por operar um movimento diferenciado no plano discursivo cujo sentido e amplitude parecem ocupar um lugar muito particular em nossa literatura.

O deslocamento de Naziazeno, de bonde, para o centro da cidade, no segundo capítulo, ainda que se trate de um momento de transição entre dois espaços sociais diferentes, é visto pelo personagem marcando ainda as relações de vizinhança (o bairro) e domésticas (a casa). Esse momento de trânsito - em que o personagem sente a sua mente dominada pela "morrinha daquelas idéias" - se constitui de um fluxo cambiante de imagens, de pensamentos, de impressões e de sentimentos os mais diversos.

Inicialmente, cumpre destacar que é obsessiva, e algo paranóica, a vontade de fuga de Naziazeno aos olhares dos outros - do vizinho da frente, do vizinho detrás ou do lado, ou ainda da pessoa que está sentada próximo a ele no interior do bonde -, como se todos esses pudessem perceber, de algum modo, a sua condição aviltante. Mas a percepção desses supostos olhares parece não se esgotar no receio do personagem de que os *outros* "leiam na sua cara" a situação em que se encontra; sugere, ainda, um sentimento de acuamento que persegue o personagem não apenas nesse momento, mas durante toda a narrativa. E, neste sentido, o olhar dos outros que Naziazeno

³ Cruz, Cláudio. *Literatura e cidade moderna: Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: Edipucrs/IEL, 1994, p. 104.

sente centrado em si, sempre revelador e/ou ameaçador, tem a sua contraface que se origina no olhar que o próprio Naziazeno lança para os outros. Esses - ainda vizinhos ou um simples desconhecido que trafega no mesmo bonde - parecem manifestar, face ao protagonista, sempre "as exterioridades dum sujeito ordenado", equilibrado, respeitado, que não se deixaria intimidar por ameaça de um simples leiteiro e que se encontra portanto a quilômetros de distância de angustiantes preocupações de sobrevivência. O resultado desse processo é um jogo de espelhamento no qual olhares freqüentemente desviados e lançados por e para Naziazeno cifram-se como imagens em que o ponto de partida e o de chegada situam-se no próprio personagem, seja por meio de imagens e impressões projetivas daquilo que o protagonista vê (positivamente) nos outros e percebe ausente em si, seja por meio de imagens e impressões daquilo que ele quer que os outros não *vejam* (negativamente) nele.

Em relação direta com este processo e justaposto a ele, a narrativa, ainda nessa parte, compõe-se de um material heterogêneo, formado por lembranças superficiais e diversas do passado, por rastros de conversas de passageiros do bonde, por instantâneos de visões que vêm da rua, por impressões sobre colegas seus e sobre sua esposa e por pequenos incidentes que ocorrem no percurso do veículo. O que sobressai, à primeira vista, é a aparente indeterminação no surgimento deste material e suas relações que se entrecruzam na tessitura da narrativa.

A narrativa em terceira pessoa, que poderia acenar com expectativas de onisciência, ao contrário, não engendra um contexto narrativo objetivo, mantido pela autonomia da voz do narrador. Conquanto esta mantenha parte de sua integridade, sua tendência é sofrer um processo de deslocamento para o campo de visão do personagem, ou como diz Mikhail Bakhtin, para o

"discurso citado", o discurso de outrem, que acaba por se tornar "mais forte e mais ativo que o contexto narrativo que o enquadra"⁴. Não se trata, aqui, da dissolução completa do contexto narrativo e da individualidade representada pela voz do narrador, mas de uma articulação complexa entre esses dois níveis e a configuração da perspectiva do personagem. No caso, pode-se falar num entrelaçamento de vozes no qual o enfraquecimento da objetividade do contexto narrativo se processa em favor de uma maior subjetivização da narrativa, operada por meio da utilização do discurso indireto livre. Isso, entretanto, não significa o estabelecimento de dois *contextos discursivos* diferentes, deflagradores de pontos de vistas antagônicos, contraditórios ou conflituosos entre si. O jogo de tensão existe, mas é de outra ordem. A narrativa na terceira pessoa resguarda certa objetividade do mundo exterior, certa autonomia do contexto narrativo; porém, a dinâmica da apresentação dos acontecimentos está submetida ao ponto de vista do personagem, via discurso indireto livre. Digamos que

quem fala é a personagem, e aquilo que diz a ela concerne, mas a organização do discurso pertence ao narrador, que não configura o mundo, mostra-o como é visto pela personagem. Assim, a narrativa assume a forma de um relato de terceira pessoa, correspondendo, não obstante, à mais estrita consciência da primeira⁵.

⁴ Bakhtin, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 151.

⁵ Albé, Maria Helena. *Uma leitura de Os ratos de Dyonélio Machado*. Porto Alegre: PUC/RS, 1983, p. 106. Dissertação de Mestrado.

Em razão disso, todo acontecimento que se desenrola exteriormente - o material heterogêneo, acima mencionado - acaba por se transformar em *visão* do personagem. E *visão*, no caso, significa o fato de o deslizamento contínuo de uma focalização externa para uma focalização interna resultar em "uma imagem particular e uma reação subjetiva a essa imagem"⁶ cujo efeito é a representação da subjetividade específica do personagem. Note-se que não se trata de uma *visada* subjetiva a um exterior contemplado passivamente; mas da representação de elementos materiais e observáveis que ativam uma perspectiva subjetiva, configurando uma certa representação interior do personagem.

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 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 seqüência 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"). A aparente heterogeneidade, *descontinuidade* e

⁶ Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 247.

desuniformidade parecem constituir a própria natureza desse material, que curiosamente, por outro lado, mostra-se destituído de profundidade. E digo curiosamente pois se trata de um conteúdo que, encontrando o seu espaço de articulação no espaço interior do personagem, em sua consciência subjetiva, não imprime nem movimento analítico, reflexivo a esta esfera, nem tampouco a desprende em direção a uma visão onírica ou equivalente, transfiguradora do real.

Neste caso, poderíamos nos perguntar então qual, afinal, é o estatuto dessa interioridade subjetiva no plano da composição, ou ainda mais especificamente, que tipo de articulação definem, em face da objetivação do presente narrado, estas impressões do personagem e, com destaque, as rápidas cenas do passado por ele rememoradas?

Se, assim, a consciência subjetiva de Naziazeno não chega a se articular como uma consciência reflexiva, talvez se possa dizer, em parte como desdobramento deste dado, que também a experiência lembrada não se processa como memória, como conhecimento retrospectivo. Por consequência, a representação do passado não se define como "concentração e exame dos dados que o passado deixou"⁷, a partir dos quais o personagem procura organizar uma visão de si mesmo, seja no sentido de o passado significar algo de estável e repousante no reconhecimento que o eu do personagem faz de si mesmo, seja no sentido de o passado revelar a sua faceta fugidia, em que no centro do problema de sua inacessibilidade se põe o próprio problema da (ir)representabilidade da experiência vivida do personagem.

Desta forma, a relação que entre si mantêm as visões da existência anterior de Naziazeno não pode ser caracterizada como uma

⁷ Reis, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papyrus, 1994, p. 52.

"multidão de penetrações" nem, tampouco como uma "multidão de justaposições"⁸. Tais visões retrospectivas parecem ser mais 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 protagonista, como a princípio nos sugeririam imagens que são forjadas na consciência subjetiva do personagem. Digamos que o presente da busca e da condição de necessidade de Naziazeno aniquila a dimensão do passado (e também a do futuro) na medida em que a visão do passado, não obstante sua configuração subjetiva, liga-se a uma percepção sensível das coisas, a um estado de consciência de caráter perceptivo, do mundo e dos indivíduos, próprios do presente. É este estado de atenção obrigatória à vida - atenção produzida pelo que esta última subtrai ao personagem -, são estas marcas do presente imediato no passado, que parecem operar como elemento estrutural entre estes dois níveis no sentido em que a visão achatada e opaca do passado somente é ativada e conectada à condição rarefeita das coisas (e das necessidades) no presente. E a condição de achatamento e de opacidade do passado é resultado, ela também, da impossibilidade do presente abrir-se para o passado.

A interdependência estrutural que liga realidade objetiva (exterior) e realidade subjetiva (interior), subordinando o estado desta última às condições da primeira, configura um processo de recorrência e repetição de signos que recobrem o seu estado de privação no presente; estes signos acabam por se introduzir na narrativa como estado de consciência subjetiva, diretamente ou não vinculado ao passado. É o que ocorre, com destaque, quase

⁸ As expressões em destaque são de Georges Poulet, in *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 135.

no final do segundo capítulo em que o entrelaçamento dos dois níveis de realidade é levado ao paroxismo, embora orbite sempre em torno de uma espécie de núcleo comum, a imagem recorrente do leiteiro, como se dela tudo partisse e a ela tudo retornasse, constituindo simbolicamente talvez o “ponto doloroso de convergência”. Observe-se:

Naziazeno mal percebe o que diz o motorista. Há um estribilho dentro do seu crânio: “Lhe dou mais um dia! tenho certeza”... Quase rítmado: “Lhe dou mais um dia! tenho certeza”... É que ele está-se fatigando, nem resta dúvida. A sua cabeça mesma vem-se enchendo confusamente de coisas estranhas, como num meio sonho, de figuras geométricas, de linhas em triângulos, em que há sempre um ponto doloroso de convergência... Tudo vai ter a esse ponto... Verdadeira obsessão. O sinal de campainha do interior do bonde leva-o à repartição, à campainha do diretor repreensivo, deste - ao leiteiro! Passa-se um momento de intervalo. Ouve-se depois uma palavra trivial; e é nova ligação angustiosa: o “sapato” traz o sapato desemparceirado da mulher (o outro pé o sapateiro não quer soltar) e o todo reconstitui outra vez - o leiteiro! Decorre um certo tempo, longo talvez, em que a sua cabeça se vê riscada tumultuariamente das linhas mais inquietantes: o jardim que os seus olhos afloram e mal enxergam na disparada do bonde faz um traço com um plano antigo e ingênuo dum jardim para o filho, “o pobre do nosso filho que não tem onde brincar”. “que não pode ficar,

Naziazeno, que não pode ficar..." O leiteiro!... o leiteiro! Há, por vezes, um alívio. É só a existência vaga e dolorosa duma coisa que ele sabe que existe, como uma vasa, depositada no fundo da consciência, mas que não distingue bem, nem quer distinguir... um sentimento confuso e indistinto pois... Logo, porém, cortam-se outra vez linhas nítidas, associações triangulares bem definidas.

Dorso redondo de passageiro descendo do bonde - traço claro de dorso riscando o ar na "escadinha"; o leiteiro!

A placa (a conhecida placa) no consultório do entroncamento - "Tu ainda não pagaste o doutor, Naziazeno" - o leiteiro!

Idéia de desembarcar no mercado, imagem do Duque rondando o café - o leiteiro... o leiteiro...⁹

Deste ponto de vista, tudo leva a crer que se está no meio de um paradoxo que compõe um dos cernes da narrativa de Dyonélio Machado. Pois se a subjetivização da narrativa por um lado estabelece um estado de consciência que tem como contrapartida o surgimento de um tempo também ele subjetivado, o qual rompe parcialmente a orientação sucessiva dos acontecimentos objetivos, por outro, este estado de consciência surge num vôo cego sobre si mesma; ou seja, trata-se de um estado de consciência que não se percebe como consciência. A sua presença não define nem engendra um sistema de referência explicativa ou (auto)reflexiva a partir do qual o personagem organiza a sua experiência passada ou mesmo presente, situando-se de alguma maneira no mundo. Neste sentido, a visão subjetivizada de Naziazeno, introduzida na

⁹ Machado, Dyonélio. op. cit., pp. 18-19.

tessitura narrativa por meio do discurso indireto livre, não se conecta a uma perspectiva pessoal, demarcadora e caracterizadora de uma individualidade. Mediaticado que é pelo detalhamento do escasso e do urgente, e ao mesmo tempo saturado dos elementos do presente, o seu interior ressoa como um espaço feito de silêncio e de mutismo no interior do qual a identidade do nome próprio do personagem é pouco ou quase nada para retirá-lo da impessoalidade e do anonimato a que é lançado. Com isso, a existência se afigura como “uma vasa, depositada no fundo da consciência”, em cuja superfície o passado se vê aprisionado, submetido que está à objetivação do presente¹⁰.

II

É na zona central da cidade que Naziazeno vai desenvolver a “ação concentrada”, “o tudo concentrada de sua vida”, assinalado de início por nós. A humilhação sofrida em relação ao ultimato do leiteiro em cujo centro se situam o mal-estar com a esposa, no primeiro capítulo, e o sentimento persecutório do personagem que se expressa “no medo que lhe leiam na cara essa *compreensão de tudo*, essa inteligência das coisas, miserável e aviltante”¹¹, no segundo, darão lugar, ao menos de início, a um outro ânimo no instante em que Naziazeno desce do bonde e chega ao centro:

*Sente-se outro, tem coragem, quer lutar. Longe do bonde
(que é um prolongamento do bairro e da casa) não tem
mais a “morrinha” daquelas idéias... Naquele ambiente*

¹⁰ É interessante notar, neste ponto, a persistência do tempo presente até mesmo nas rápidas cenas do passado lembradas por Naziazeno, as quais são narradas com as desinências do presente.

¹¹ Id., *ibid.*, p. 16.

*comercial e de bolsa de mercado, quantos lutadores como ele!... Sente-se em companhia, membro lícito de uma legião natural*¹².

No "ambiente comercial e de bolsa de mercado", quer dizer, na esfera aparentemente impessoal e anônima da cidade, Naziazeno quer acreditar-se capaz de recompor sua vontade e energia para aplicar-se à empreitada na busca dos cinquenta e três mil-réis. A disposição inicial de Naziazeno de "lutar", livrando-se da " 'morrinha' daquelas idéias", representa a objetivação das ações no nível da narrativa, ações essas que se estendem do capítulo três até o vinte inclusive. Não que isto signifique, a partir de agora, a presença absoluta dos acontecimentos objetivos em detrimento da perspectiva subjetiva, ou seja, não há mudança brusca nem definitiva no tom da narrativa. A narrativa de *Os ratos* é feita de flutuações em sua dicção em cujo centro se coloca o problema da consciência individual do personagem e sua relação com a realidade ficcional. Neste sentido, as oscilações de tom narrativo não se limitam a uma mera organização e deslocamentos de significados objetivos e subjetivos, de simples passagem de uma perspectiva à outra; na base desta oscilação e na própria configuração que ela toma, está uma intrincada e complexa relação entre exterioridade e interioridade, ou se se quiser, entre História e consciência.

Deste ponto de vista, a "coragem de lutar" de Naziazeno, correlata do seu "tudo concentrado", desdobra o princípio de causalidade da narrativa - a necessidade de pagar a dívida - em situações e atitudes concretas de busca, em uma palavra, em ação do personagem, a qual, por sua vez, implica submeter o ritmo da narrativa à temporalidade humana. No entanto, antecipe-se

¹² Id., *ibid.*, p. 20.

que esta trajetória traçará um desenho labiríntico na página: feita de hesitações, medos e humilhações no plano pessoal, a coragem mostra-se, na verdade, fugaz, não sobrevivendo a recusas, a novas tentativas e a novos fracassos. Labiríntico ainda porque esta oscilação de estado de espírito, que vai de uma certa intensidade à inércia, perfaz-se nas mesmas ruas diversas vezes atravessadas por Naziazeno, ruas que lhe parecem, no entanto, sempre estranhas (assim como a multidão que, "mais do que desconhecida: parece-lhe inimiga"), pois no seu deslocar contínuo sugerem devolver-lhe sempre a um mesmo e diferente lugar.

O plano inicial do personagem de pedir ajuda ao diretor de sua repartição, que a princípio parece a solução mais imediata e viável (mesmo porque aquele já o ajudara financeiramente uma vez), vai ser executado com avanços e recuos de toda a ordem. Nesse instante, o andamento da narrativa põe em movimento sensações ou estados anímicos de Naziazeno, que oscilam da confiança na iniciativa ao abalo da sua convicção face às primeiras dificuldades. Mas a agitação e instabilidade, que colocam o personagem numa espécie de estado de superexcitação ("trepidação") vacilante, encontram o seu ponto de fuga nos deslocamentos permanentes e descoordenados do personagem. A ação em *Os ratos* engendra-se a partir deste deslocamento incessante de Naziazeno, repõe em cena o movimento que, num certo sentido, estava suspenso no interior do bonde.

O movimento que tal processo imprime à narrativa vai configurar, por sua vez, uma espécie de percepção movente também do personagem. A princípio, trata-se de uma relação indissociável, em que a consciência de Naziazeno, demonstrando sua impotência em articular o mundo, acaba sendo articulada pelas condições exteriores deste: este processo é algo semelhante ao

que foi apontado anteriormente, mas a sua direção e o seu resultado tomarão um sentido oposto. Lançado o personagem no centro da cidade, as modulações da sua subjetividade ainda se fazem ver e ouvir na tessitura da composição por meio do discurso indireto livre. Pressentimentos, antecipações e obscuras cenas de reminiscências, girando todos num mesmo campo semântico de significação - o da necessidade, o da carência -, agitam interiormente o personagem. Trata-se de retalhos de sensações, de pedaços de imagens em que predomina fluidez e aos quais faltam inteireza e continuidade, como se a sua natureza fosse mesmo não se tornar essencial ao personagem. Assim como o deslocamento de Naziazeno cada vez mais torna-se uma movimentação desorientada e sem direção pelos cafés, pela repartição, por salões de jogos, por casas de penhores e de pequenos usurários, também os seus pensamentos e sensações perfazem um movimento labiríntico do qual a inarticulação e a vacuidade de sua ação exterior não se distanciam, mas ao contrário, engendram a própria inarticulação da consciência do personagem.

Neste sentido, os atos, o passado e os projetos de Naziazeno não o movem em direção a uma escolha objetiva instaurada num presente, apontando ao mesmo tempo para um futuro, ainda que num contexto de possibilidades problemáticas e contraditórias. A consciência da sua necessidade não é capaz de reverter esta necessidade em ação prática decidida e objetiva; ao contrário, os esforços de Naziazeno¹³, a partir dos quais se delineia sua

¹³ As incursões sucessivas de Naziazeno articuladas ao objetivo de obter algum dinheiro podem ser assim esquematizadas: a) o pedido fracassado de empréstimo ao diretor da repartição, b) a cobrança a Andrade da suposta dívida deste para com Alcides e, em seguida, a procura do alto funcionário bancário *mister* Reis para a mesma questão, c) a procura do advogado Otávio Conti e o encontro casual com Costa Miranda com quem obtém cinco mil réis, d) a tentativa no jogo, e) uma nova investida para obtenção de empréstimo, desta vez pedido ao comerciante atacadista, f) e, finalmente, a operação entre Alcides, Duque e Anacleto Mondina que permite ao personagem conseguir os cinquenta e três mil-réis, operação esta também feita de marchas e contramarchas. Há que se considerar, ainda, outras situações que giram em torno do problema de Naziazeno, embora não o envolvam diretamente como, por exemplo, a intervenção de Alcides junto a alguns agiotas, a pedido do Duque.

ação, movem-se quase ao sabor do acaso e das circunstâncias imediatas, não se circunscrevendo a qualquer gesto racionalizador ordenador. Com efeito, pode-se dizer mesmo que a consciência de Naziazeno compreende e abarca o mundo a partir de uma percepção pré-categorial, incapaz de extrair relações de significação de situações concretas.

Deste ponto de vista, o personagem não vislumbra o seu problema financeiro como uma *questão de negócio*, mediatizada pelo caráter de valor quantitativo da vida social, pois "o seu negócio era [para si] mais um caso de simpatia, de simpatia humana do que mesmo um negócio..."¹⁴. Daí advém a sua admiração por indivíduos como Alcides e, sobretudo, como Duque. Este representa, para o personagem, o máximo do espírito empreendedor num mundo mercantilizado; enquanto o apelo de Naziazeno é sempre o do "recurso amigo, a solidariedade", a superioridade do Duque consiste em investir-se de "agente, corretor da miséria", conduzindo "o *negócio* serenamente" e tendo "a propriedade de despersonalizar a *coisa*"¹⁵. A capacidade do Duque de criar e lidar com pequenos expedientes de sobrevivência, com o intuito de conseguir algum ganho, passa, aos olhos de Naziazeno, como genialidade e espírito de empreendimento e de autonomia individual. O peso desta admiração do protagonista talvez somente possa ser medido em face da sua impotência de transformar ações em gestos concretos de significação, o que, por sua vez, faz com que a competência de Duque para sobreviver de pequenas negociatas e cavações à margem da economia formal seja vista sob o signo de admiração. Vale frisar que esta admiração traduz a incompreensão de Naziazeno que não percebe como Duque se inscreve nas frinchas do sistema.

¹⁴ Id., *ibid.*, p. 41.

¹⁵ Id., *ibid.*, p. 22.

Não se trata, no entanto, de avaliação positiva de nenhum tipo de malandragem¹⁶, nem tampouco de se ver na "atitude amiga e de solidariedade" pretendida pelo personagem um espírito seu repositário figurado da vontade de uma fraternidade e comunhão humanas. Portanto, nem visão (auto)complacente da marginalidade, nem consciência reativa que aciona atitudes qualitativas não-reificadas (no que se poderia incluir, dependendo do caso, a própria noção da malandragem). A figura e a consciência subjetiva do personagem não se investem de tais marcas definidas e definitivas, pois fazê-lo seria atribuir-lhe um caráter específico que lhe é inexistente; seria dotá-lo de algum princípio de necessidade interior o qual, ao mesmo tempo, poderia configurar as linhas de uma certa subjetividade.

Como se observou anteriormente, na medida em que a subjetividade se mostra barrada pela situação exterior, ou por outro lado, na medida em que as ações individuais se mostram incapazes de definir e dar forma à biografia do personagem, este acaba por se definir não pelos seus atos, que não são substanciais, mas por suas pulsões, por imagens e impressões que se constituem, a cada instante, no próprio vácuo de sua movimentação. A consciência subjetiva de Naziazeno se elabora, e se reduz portanto a uma

¹⁶ Ainda que a condição de excluídos de personagens como Alcides e Duque possa situá-los numa esfera social muito próxima daquela por onde circulam as figuras do malandro ou do cafajeste, estamos um tanto distante de personagens como, por exemplo, os caracterizados pela ficção de João Antônio ou de Dalton Trevisan. Isto porque o centro da ficção de *Os ratos* é a realidade de um pequeno funcionário público que, mantendo relações estreitas com este mundo, não se confunde com ele. O olhar de Naziazeno lançado sobre o Duque traduz em si as diferenças desses universos sociais, muito embora suas respectivas posições sociais, situadas nos estratos inferiores da vida social, os aproximem. Sobre os personagens de ficção dos autores mencionados, ver "A medida do cafajeste", de Berta Waldman, e "João Antônio e a ciranda da malandragem", de Jesus Antônio Durigan, in Schwarz, Roberto (org.), *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, e ainda minha dissertação de mestrado, em especial o capítulo "Da malandragem à marginalidade", in *A poética da destrutividade: texto e contexto em Rubem Fonseca*. Porto Alegre: Instituto de Letras/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1991. Dissertação de Mestrado.

espécie de reflexo de imagens precárias e insubstanciais, entre tantas existentes.

Assim, se voltarmos à idéia de que o empenho para obter a quantia necessária para o pagamento da sua dívida teria se tornado "o ponto único, exclusivo, o tudo concentrado da sua vida", vê-se que esse esforço adquire outra conotação, já que as ações do protagonista não chegam jamais a configurar um esforço coeso, que se refletisse numa maior unidade de organização dos fatos narrados. Deslocando-se a perspectiva com que o personagem percebe o seu próprio problema, o que indicia sua inconsciência, pode-se dizer, de outra maneira, que este "tudo concentrado", este "ponto único" é *toda a vida de Naziazeno*, é tudo o que ele consegue viver. O problema com a conta do leiteiro não é um momento de exceção, mas representa "todo e qualquer dia" de Naziazeno, o que dá um certo caráter de exemplaridade¹⁷. A resolução de sua dívida com o leiteiro será seu endividamento com Duque e com Costa Miranda, que deverá ser quitado no dia seguinte; ele, que já se encontra em débito com agiotas, que anteriormente já havia pedido dinheiro emprestado ao chefe de repartição a fim de tratar o seu filho doente cujo médico ainda também não tinha sido pago, *ad infinitum*...

Mas o cunho exemplar desta situação articulará uma temporalidade específica na qual a temporalidade humana, determinada pelas ações desorientadas do personagem, engasta-se em outra, a do tempo mecânico, o tempo regular, quantificado e quantificador, ora mensurado objetivamente por algum relógio (de algum café ou o da prefeitura) ora indiciado através de períodos do dia ou de elementos da natureza (a tarde, o sol etc.). A

¹⁷ Zilberman, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*, 3ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992, p. 95.

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"¹⁸). 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 a outra, a do prazo de vinte e quatro 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. Esta onipresença do valor parece traduzir-se em diferentes níveis da representação: determinará, por exemplo, o ritmo da cidade, onde pela manhã

à medida que se aproxima do centro. [Naziazeno] vai encontrando caras graves, em indivíduos relativamente novos, bem vestidos, rápidos e preocupados. Fazem uma estranha ronda através dos bancos, dos cartórios, etc¹⁹.

Inscreve-se ainda na própria linguagem: "Naziazeno 'vê' o sol, uma moeda em brasa suspensa num vapor avermelhado e espesso"²⁰, e acabará por modelar certas relações sociais:

¹⁸ Machado, Dyonélio, op. cit., p. 21.

¹⁹ Id., ibid., p. 29.

²⁰ Id., ibid., p. 79.

*Passa junto dele um conhecido (...) - com quem chegara a manter relações um tanto estreitas, e que agora não cumprimenta mais. (...) Conhecera Justo Soares a propósito daqueles "metros cúbicos de recalques" um pouco intrincados. Fizera-se intimidade entre eles (Justo é um rapaz muito agradável). Felizmente tudo se solucionou, e já faz algum tempo. Agora Justo Soares não o cumprimenta mais: é que certas amizades se extinguem quando se extinguem os negócios que as originaram. E é razoável. Quantos conhecidos seus nessas condições ele poderia rememorar!...*²¹

Mas aqui, justamente, se situa um dos nós da questão do tempo no romance de Dyonélio Machado. Inscritas no coração da vida econômica e, portanto, submetidas a uma duração social cujas coordenadas são estabelecidas em função de um tempo/valor quantitativamente objetivado, as ações de Naziazeno e a temporalidade que seus atos traçam não se coordenam, entretanto, a partir deste tempo de referência objetivado. Num mesmo instante, e aparentemente de modo paradoxal, pode-se dizer que sua temporalidade está, ao mesmo tempo, aquém e além de um tempo/valor objetivado, muito embora se circunscreva e somente possa tomar tal feição em *função deste mesmo tempo quantificado*.

Dizer que a temporalidade dos atos de Naziazeno encontra-se *aquém* do tempo/valor socialmente coordenado e considerado significa

²¹ Id., *ibid.*, p. 40.

compreendê-la no sentido mesmo em que as suas ações foram analisadas até aqui, qual seja, ainda que estas ações se formulem no plano do relato narrativo, o seu substrato, o seu conteúdo no nível da trama, não efetiva uma experiência social articulada a partir da qual “a biografia individual, uma interiorização singular de categorias objetivas e contraditórias, ilumina[ria] a sociedade, que não [seria] vista, assim, como pano de fundo, mas [como] a própria substância da experiência individual”²². Com efeito, em *Os ratos* as ações do protagonista dessubstancializam-se na tentativa de concretização do gesto, em cujo desdobramento encadeia-se, no mesmo passo, a objetivação problemática do sujeito. E tal objetivação ganha um sentido muito específico: diz respeito não só à já mencionada inarticulação da consciência subjetiva do personagem, - mais do que isso, face à presentificação de uma interioridade cuja manifestação figura sua impossibilidade de se representar enquanto interioridade subjetiva, a prosa converte-se, predominantemente, em objetivação da ação exterior, só que se dinamizando e se tornando autônoma em relação ao próprio sujeito. É como se “àquela hiperaguda fixação num ponto”, ao “tudo concentrado”, ao “ponto único”, sucedesse “um período vazio”²³.

E é neste ponto que se chega à idéia 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

²² Schwarz, Roberto. “Retrato de uma Senhora: Sobre o Método de Henry James”, in *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 141.

²³ Machado, Dyonélio, op. cit., p. 42.

moeda em brasa".) A medida do tempo social que norteia as atividades econômicas e a determinação do valor quantitativo das coisas afiançada pelo dinheiro são linhas de força que sugerem a estruturação da escrita; a elas, aparentemente, tudo o mais parece estar submetido.

No centro comercial da cidade, portanto no coração do mercado, nada mais normal do que "as forças do mercado" se presentificarem e indicarem a direção do movimento. Entretanto, noções de calculabilidade, racionalidade, pontualidade, exatidão, todos estes elementos concernentes à economia mercantil e engendrados no seu bojo aparecem, contraditoriamente, como que expulsos do caráter determinante da organização social que o romance ficcionaliza. Isto equivale a dizer que os elementos constituintes das relações racionais do mercado, ou seja, quantificação monetária da vida e mensuração social do tempo, numa palavra, tempo/valor, *estão ali presentes*, mas parecem incapazes de organizar e realizar *objetivamente* os conteúdos em questão.

Desta forma, a experiência de vida de Naziazeno, inserida no movimento do mercado, se desprende do seu ritmo na medida em que não o integra, na medida em que seus atos, ainda que se realizando nas redes do mundo contabilizado pelo valor de troca, configuram-se não no seu centro mas nas margens ou nos seus interstícios e nos seus intervalos. A este respeito é interessante salientar que talvez, não por acaso, Naziazeno e seus amigos conseguem obter a quantia, com a qual o protagonista poderá pagar a sua dívida, de forma pouco ortodoxa e fora do horário comercial. Obtêm os cinquenta e três mil-réis mil-réis por meio de pequenos expedientes que passam ao largo das transações convencionais, quando "o dia já terminou", "perdido"²⁴, para

²⁴ Id., *ibid.*, pp. 74 e 84.

quem talvez tenha imaginado a necessidade de resolver “o seu negócio” no transcurso rotineiro de funcionamento das atividades do mercado.

Mas, de outra parte, justamente, porque circunscritas no interior do mundo mercantilizado, as ações de Naziazeno vão gradativamente se desvincular de qualquer fio de consciência do personagem. É neste sentido que aquela consciência subjetiva, desarticulada ou articulada apenas por imagens e pulsões de si mesma, por meio do discurso indireto livre, vai imobilizando-se no decorrer da jornada na medida em que, com as tentativas fracassadas, Naziazeno se mostra cada vez mais distante de seus objetivos. Trata-se, ao que parece, de um processo de exaustão de si mesma, em que a evolução do movimento descreve na mente do personagem não a sua trajetória, mas apenas “um anseio, um desejo de imobilidade, de inatividade”²⁵. O movimento se traduz no plano da consciência, paradoxal e contraditoriamente, em repouso, em anulação, como que devorando e consumindo Naziazeno no interior da improdutividade do seu ato.

No plano narrativo, isto significará que a narração que até então oscilava entre a perspectiva do personagem e a perspectiva do narrador, com uma acentuada predominância para a primeira, se deslocará, dos capítulos quatorze ao vinte, para o relato “neutro” do narrador. Não se trata da saída do centro do palco do olhar do personagem lançado sobre as coisas, trata-se, isso sim, da predominância e da passagem de uma focalização interna sempre problemática - porquanto inconclusa - para uma focalização externa em cujo procedimento se inscreve e revela em si o outro lado da questão: a espécie de fantasmagoria a que se reduzem as ações de Naziazeno.

²⁵ Id., *ibid.*, p. 43.

A maior ênfase da narrativa na focalização externa não significa presença onisciente nem mais intensa da figura do narrador no sentido de este fazer

*uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada (...) controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam etc*²⁶.

Em *Os ratos*, está-se distante do que poderia ser um narrador onisciente, com visão e manipulação privilegiadas dos acontecimentos. O narrador nada diz sobre a situação de Naziazeno que este não saiba, não perceba ou não sinta; a sua voz, neste sentido, não excede o limitado campo de visão e de conhecimento do próprio personagem. Digamos que o narrador vê o que Naziazeno também veria²⁷, só que subtraída a *presença* deste.

Deste ponto de vista, a voz e o olhar do narrador, engendrados como modalidade de focalização externa, passam a fazer com que o processo compositivo se constitua de cenas, estas entendidas como a apresentação concreta, específica e materialmente observável do personagem, do espaço no qual este se insere e de suas ações²⁸. Na realidade, pode-se dizer mesmo que o processo de composição de *Os ratos* se caracteriza pelo uso predominante da cena como modo fundamental de narração. Entretanto, a sua constituição mais plenamente definida mostrava-se problemática até então na medida em que a

²⁶ Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M., op. cit., p. 255.

²⁷ Id., ibid., p. 249.

²⁸ Id., ibid., p. 249.

presença mais evidente da consciência subjetiva do personagem opera, como se mostrou anteriormente, um fluxo de imagens no qual o que é cena (portanto, imagem do mundo exterior) tende a se tornar interior e toda a interioridade, ao contrário, pode vir a se transformar em cena, ou seja, em elemento exterior. Tal movimento traduz o entrelaçamento problemático entre consciência e mundo.

Não se está aqui procurando somente explicitar o uso de um recurso técnico; mais do que isto, importa compreender o recurso técnico enquanto configuração de um determinado movimento de escrita no interior da qual se põe um problema complexo de representação ficcional e cujas implicações não são de pouco alcance. Desta forma, a predominância da cena, como modo de narração, ao mesmo tempo que decorre de um esgotamento paulatino - mas contínuo - da perspectiva de Naziazeno sobre as coisas, exaurida pela inconsistência de suas atitudes práticas, no centro da vida urbana, representa paradoxalmente ênfase e intensificação da narração no plano da ação e dos elementos que a integram. A narração, neste passo, se objetiviza pois as ações são descritas do exterior no instante em que se desenrolam, como se fossem apenas mostradas. Por consequência, e mais do que até então, "a narrativa em terceira pessoa e uso constante do presente como tempo absoluto dinamizam a ação, mas, por outro lado, objetivam-na, concretizam-na numa imagem mais poderosa"²⁹. Esta "imagem poderosa" tira a sua força justamente da cristalização e da autonomia que resguarda em relação ao seu sujeito. Resulta disto uma "inteireza sem brechas da objetividade", para se usar a boa

²⁹ Zagury, Eliane. "A Novela Clássica do Modernismo Brasileiro", in *A palavra e os ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 14.

expressão de José Paulo Paes³⁰, em razão e através da qual o personagem surge como que sucumbido e esgotado em todas as suas energias vitais.

Mas note-se, ainda, que essa "inteireza sem brechas" imprime ao ritmo e à velocidade da narrativa sentidos diferentes, ainda que convergentes. De modo aparentemente inesperado, a organização da narrativa em cenas estabelecerá, predominantemente, um andamento de duplo compasso, que ora congelará a imagem, paralisando-a; ora acelerará o seu ritmo³¹. Como nos dois casos, ao que tudo indica, o ponto de chegada parece ser o mesmo, detenhamo-nos numa passagem em que predomina a primeira situação:

A rua assim, com todas as casas fechadas, parece outra. Já não se vê mais nas partes altas dos sobrados aquela faixa alaranjada e distante. Não é que o sol já haja entrado: lá ainda está aquela moeda em brasa, a dois palmos acima do horizonte, mas por tal forma envolvida na "evaporação", que a luz já desapareceu de todo.

Com as portas cerradas, assim silenciosas, mudas, as casas e as "firmas" assumem um caráter de maior respeito, de maior importância... As firmas, que ele vai lendo escritas nas paredes ou nas placas de metal, soam diferente, com outro prestígio... Souza, Azevedo & Co... SOUZA... AZEVEDO... & CO... É de estarem com as casas fechadas, eretas, mudas.

³⁰ Paes, José Paulo. "O Pobre Diabo no Romance Brasileiro", in *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 60.

³¹ É claro que, também aqui, se está falando em dominância de ritmos, pois a presença de um ao menos indicia a do outro.

O dia terminou ali. Os operários lá nas "obras" estão "largando" - cada um com a sua latinha de comida. Vão disciplinarmente à guarita do seu Júlio, pra ser passada a revista. (...)

Aquele penacho de fumaça escura que se ergue meio dobrado sobre o céu pesado de vapores são as "obras". A fumaça é da usina.

Está longe. Calcula uns dois quilômetros.

Deixa! É fácil saber... Pelo comprimento do cais já construído...

(Faz um cálculo. Surge embaraços. Desiste.)

Vem daqueles lados um ruído: a cidade.

Passa por uma casa fechada como as outras e como elas imponente, misteriosa. De cada lado duma das portas, da principal, as placas metálicas, quadrangulares, grandes. Naziazeno, sem se deter, põe o olho na porta, na fechadura. A porta é pintada de uma cor cinzenta (cinzento meio azulado). Acima do disco pequeno e saliente da fechadura de segurança - um buraco escuro, da chave antiga, daquelas chaves pretas, grandes, como a sua. - Na altura da fechadura, o cinzento azulado está negro, sujo - das mãos...

Continua.

Ao chegar às esquinas, o seu olhar se enfia nas ruas transversais: elas já têm uma sombra, lá pra as bandas do centro...

Lá vem um automóvel. Assim de frente parece uma baratinha que ele vê sempre estacionada defronte do quartel-general. Vem vindo... vem vindo... Mas diminui um pouco a marcha... meio deixa a margem do passeio... Parece que vai dobrar, que vai dobrar na rua Santa Catarina. - E o automóvel faz lentamente a curva, entra, com um balanço, na rua transversal. É um enorme automóvel, aberto, tipo antigo.

Tudo isso ao longe parece imponderável, diferente...

Vai andando. (...)

Os pios das buzinas chegam já, meio veladamente, aos ouvidos de Naziazeno.

Atinge a esquina da rua Santa Catarina, por onde entrou o auto... É larga, bonita. Diminui o passo, até quase parar, fica olhando ao longo da rua... No fundo, passando a avenida, estacionam alguns automóveis... Uma limousine mesmo vai nesse momento fazendo a manobra pra sair. Naziazeno pára. A limousine toma impulso, aproxima-se da esquina onde começa uma ladeira forte; buzina. Ele distingue a figura do inspetor do tráfego quadrando-se todo, dando passagem. - A limousine desaparece numa curva.

Levantou um pouco de vento do lado do rio. Bate na nuca de Naziazeno. Ele olha nessa direção. Emergindo de sobre a linha de areia, lá está, encostada no cais em construção, uma draga. - Naziazeno se põe outra vez a andar.

Atravessa a rua, alcança o passeio e continua sempre em frente.

*O canto do mercado, através das pérgulas e dos arbustos
da praça, avança na meia penumbra como uma aresta*³².

De início se percebe que a visada exterior do narrador é determinada pelo caráter fortemente descritivo da cena. E o objeto, foco de sua atenção, não é outro senão a cidade no final do dia, quando o expediente comercial já está encerrado. Repare-se que a cena, embora descritiva, não cumpre função de simples signo portador de informações do mundo objetual ou de referência caracterizadora do personagem ou ainda da ação. De outra parte, parece também evidente que o personagem *está ali*: é Naziazeno que vê e seu o olhar que cai sobre a cidade, olhar que se desloca com suas deambulações pelas ruas. O seu, entretanto, não é um olhar subjetivado; tampouco é uma ação posta em movimento que definirá a natureza da cena e do capítulo como um todo: a sua unidade estrutural é tecida na própria materialidade e na objetividade que o processo descritivo impõe ao material, configurando, neste passo, com sua imagem poderosa, a "inteireza sem brechas" do relato. Pode-se dizer, neste sentido, que o olhar do personagem (elemento potencialmente irradiador de subjetivização da narrativa), bem como a sua ação (elemento de potencial movimentação do trecho), ainda que presentes, estão estruturalmente subordinados ao, por assim dizer, "efeito de real" da cena. Este domina-os e impõe-lhes o seu ritmo, o qual, por sua vez, figura uma ambigüidade bastante significativa. De um lado, a cena transcrita inscreve-se num enquadramento tendencialmente estático, uma vez que a representação do objeto (a cidade e o que a constitui) se sobrepõe ao desenrolar dos acontecimentos, impossibilitando - ou ao menos problematizando - a articulação destes numa sucessão temporal.

³² Machado, Dyonélio, op. cit., pp. 74-5-6.

De outro, essa mesma cena se compõe de elementos que são, sobretudo, carregados de expressão temporal: a rua que já parece outra; o sol, moeda em brasa, cuja luz já desapareceu de todo; as portas cerradas, silenciosas e mudas das lojas e firmas comerciais; os operários que estão largando o serviço nas obras - todas essas imagens resultam, concretamente, - embora não só - num feixe de significação convergente em que o problema temporal surge destacadamente. Sendo assim, talvez se possa afirmar que o tempo parece escorrer no interior de imagens que momentaneamente o suspendem.

Os elementos que compõem esta impressão de contra-senso situam-se na relação de profunda desvinculação e, por extensão, de estranhamento entre o personagem e a lógica e o ritmo que norteiam a mercantilização da vida urbana. Para dimensionar com precisão a impessoalidade e autonomia da cena, é preciso considerar que esta objetivação do mundo exterior somente se faz possível na medida em que os indícios de presença do personagem apontam apenas para a sua ausência e exclusão do cenário. O espaço que o personagem vê e as ruas por onde ele anda destacam-se do próprio personagem porquanto, posta em face dele, essa paisagem surge como estruturas que se movimentam e exercem o seu papel e força aquém e além da vontade e da ação do personagem. Está ali sem aparentemente agir sobre ele e sem que ele atue sobre ela. Nesta paisagem, ele somente consegue integrar-se por exclusão, pois não se pode esquecer que a relativa nulificação do personagem é ainda parte da paisagem como um todo.

Deste modo, o tempo que transcorre nas imagens é o tempo social - portanto, tempo da produção e da circulação do valor-mercadoria - do qual Naziazeno está impedido de fazer parte. Sua objetivação e autonomização constituem-se, por assim dizer, na própria impossibilidade de Naziazeno inserir

nele. Por conseqüência, o aspecto objetivo e exterior dessa realidade torna-se, a um só tempo, causa e efeito da quantificação mercantilizadora da vida urbana. Causa, porque impõe e submete ao seu ritmo e lógica toda a experiência de Naziazeno; e efeito, porque, ao fazê-lo, mostra-o na "condição de exilado, alienado de um fluxo temporal que não consegue acompanhar"³³, ainda que paradoxalmente - repita-se - este fluxo submeta-o implacavelmente.

Neste sentido, a cena do capítulo quinze parece articular em suas imagens e, sobretudo, no modo de sua composição, um dos níveis do descompasso entre consciência, tempo e História, que estrutura o processo narrativo de *Os ratos* como um todo e o do **romance da urbanização**, em particular. Este descompasso se expressa, em um dos seus movimentos, no enquadramento e na presença, implícita ou explícita, na cena narrativa de uma lógica social condicionada pela vida mercantilizada, que uniformiza e reduz tudo e todos a determinações quantitativas. Esta lógica, por sua vez, exclui o personagem e a sua consciência desta mesma dinâmica. O tempo socialmente mensurado e quantificado, a partir da "economia do dinheiro", - usando-se a expressão de Georg Simmel³⁴ - media a cena privando-a da consciência do personagem, que está na cena, mas é incapaz de articular palavra, sendo a voz do narrador, no limite da apresentação do mundo objetual, a única capaz de fazê-lo. Daí o sentimento e o aspecto de exterioridade, impessoalidade e de distanciamento que o trânsito do personagem pela cidade passa gradativamente a configurar, como ocorre na passagem em análise. Daí também que, mais acentuadamente do que em momentos anteriores, o ritmo da frase aqui sugira o

³³ Zilberman, Regina, op. cit., p. 90

³⁴ Simmel, Georg. "A Metrópole e a Vida Mental", in Velho, Guilherme Otávio (org.). *O fenômeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1979.

silêncio ou, na melhor das hipóteses, uma espécie de ruído urbano esvaziado por trás do qual se situa, imobilizado e perdido dentro da paisagem, Naziazeno.

Mas importante e fundamental é também não se perder o todo em favor da parte, e voltarmos a lembrar que na verdade se está, nesta quadra, numa oscilação rítmica da narrativa, de inércia e intensidade da ação, cujo resultado converge para a mesma ponta: objetivação da ação e da representação, com a conseqüente e a correspondente maior anonimização do personagem e do mundo social³⁵.

III

Sugerimos, acima, que a temporalidade humana articulada pelas ações de Naziazeno encontra-se aquém e além do tempo/valor objetivado, o que, no primeiro caso, aponta para uma inserção problemática do personagem no constructo do tempo socialmente articulado. Resta-nos examinar, agora, em que medida e de que modo pode-se dizer que esta temporalidade também se move *além* do valor-tempo objetivado.

O problema nos remete para a parte final do romance de Dyonélio Machado, mais especificamente para os seus últimos oito capítulos. No nível do enredo, tem-se o retorno de Naziazeno à sua casa, depois de finalmente obter um pouco mais do que os cinqüenta e três mil-réis às custas de um anel pertencente a Alcides, numa transação que, além do próprio Alcides, envolveu o Duque e Anacleto Mondina. Satisfeita e discretamente alegre com a possibilidade

³⁵ Observe-se, bem entendido, que maior ênfase na representação material e concreta do mundo, e em especial do espaço urbano, não significa, aqui, uma caracterização mais definida deste espaço. Ao contrário, a materialização e objetivação do conteúdo engendram-se no quadro de um processo de desreferencialização da cidade, como tudo o mais. Está-se, portanto, muito aquém de qualquer "caráter de universalidade" do espaço urbano representado, como já se procurou argumentar. Com relação a esta última perspectiva, ver Claudio Cruz, op. cit., p. 98.

de pagar a dívida, Adelaide se mostra surpresa ainda pelo marido ter recuperado o sapato retido no sapateiro e por ter trazido para casa queijo e brinquedos para o filho.

Os acontecimentos nesse instante situam-se no âmbito das pequenas situações domésticas: o aquecimento da janta de Naziazeno, a preparação deste para comer, o pedido para que o menino da vizinha vá comprar vinho, o jantar, a vontade de comer o queijo há pouco trazido, o café bebido após a refeição, o descanso na cadeira de balanço na varanda, o fechamento da casa para dormir, o dinheiro deixado na mesa da cozinha para o leiteiro, a ida para a cama. Ao contrário do ritmo oscilante e algo trepidante do momento em que Naziazeno se encontrava no centro da cidade, a narrativa inicialmente se distende aqui. Move-se numa velocidade arrastada, lenta. Como arrastada e lenta, limitada ao essencial e ao lado prático das relações domésticas, é também a conversa entre Naziazeno e Adelaide.

Mas à natureza dos acontecimentos deve-se se associar um outro fator fundamental, o qual também influenciará no compasso da prosa, que vai ser o ressurgimento gradativo, mas predominante, da perspectiva narrativa do personagem. Neste sentido, se a volta do personagem para casa põe inicialmente, num primeiro plano, um conjunto de eventos miúdos, cumpre sublinhar que este conjunto de eventos não domina sozinho o espaço narrativo. Em uma de suas facetas, este espaço será composto, de fato, de um esquema articulatório estabelecido entre os insignificantes acontecimentos domésticos e a lembrança de cenas do dia. Trata-se de um processo de interposição narrativa em que imagens e acontecimentos do dia retornam à mente de Naziazeno em meio à espera do jantar ou do sono e acabam funcionando como verdadeiros *flashbacks*. Com isso, estes acontecimentos passam a atuar em planos diversos,

embora simultâneos e vinculados: num nível mais simples e funcional, eles esclarecem certos episódios da história, como, por exemplo, o modo como se finalizou a transação entre Mondina, o Duque e Alcides, já que o relato desta passagem ficou como que suspenso ao final do capítulo vinte e um, e há como que uma retomada da seqüência no capítulo vinte e seis³⁶. Num outro nível, repõem a representação do presente como centro de aprisionamento da consciência de Naziazeno. Pois note-se que, caso se possam chamar estas situações recentemente ocorridas de passado, elas o são *apenas* no plano da narração, da lógica do desenvolvimento seqüencial das ações, já que o seu sentido integra mesmo o quadro de imobilismo social em que Naziazeno se encontra. É somente enquanto reafirmação das necessidades e limites que o presente impõe recorrentemente ao personagem que o “passado” é capaz de surgir como construção articulada.

Entretanto, o clima de letargia que se estabelece no momento em que Naziazeno chega à sua casa não será rompido, no todo, por esta interposição do passado no presente. Mas, de qualquer modo, trata-se de uma tranqüilidade precária e instável que, pouco a pouco, vai dando lugar a um novo sentimento de apreensão e inquietação, quando chega o instante de se preparar para dormir. O impulso de Naziazeno é no sentido de imaginar que ali, no interior da sua própria casa, a situação esteja sob controle (“- Está tudo arrumado, não? Tudo em ordem? (...) Tudo em ordem, pois...”³⁷). Para sua maior segurança, ele quer contar com o apoio de Adelaide e pede a sua confirmação de que, de fato,

³⁶ Na verdade, se formos descer ao detalhe do processo composicional, veremos que a coisa é um pouco mais intrincada, pois na realidade se está diante de uma, digamos, lembrança de segundo grau, já que a situação em que se circunscreve a retomada dos acontecimentos do capítulo vinte e um é a do personagem na cama, em estado de insônia, recordando o seu retorno para casa, de bonde, e já que é no interior do veículo que ele relembra o que havia ocorrido há poucos minutos atrás.

³⁷ Machado, Dyonélio, *op. cit.*, p. 114.

está tudo em ordem. Esta vontade de ordem, que aparentemente parece referir-se apenas aos preparativos rotineiros e domésticos de um fim de dia, acaba aos poucos se redimensionando e tomando uma direção mais específica, centrando-se num único ponto: no desejo de que o dinheiro que aguarda o leiteiro esteja em segurança para este encontrá-lo sem problema, pela manhã, ao lado da leiteira na mesa da cozinha. Mas, como se percebe, Naziazeno é todo receio e hesitação:

Ele parece que não se decide a abandonar a cozinha... Não há mais nada a fazer... Está recontando o dinheiro. Acha-se bem à mostra, de modo que o outro dê com ele ao primeiro instante. Pode sair, pois...

Vai se afastando e ainda olhando para o lado... Depois, dá volta subitamente: parece-lhe ver uma fresta na janela, por onde possa entrar um pé-de-vento.

Verifica. Engano.

(...) E vai saindo vagarosamente. A mulher fica para trás para apagar a luz.

Ele se sente um pouco nervoso³⁸.

O passo que se segue é o do recolhimento de Naziazeno à cama para dormir. E, neste ponto, pode-se chamar a atenção (de modo mais enfático) para o fato de que, desde o momento em que Naziazeno volta para casa, o retorno do ponto de vista do personagem, que se desdobra na intensificação da focalização interna, está diretamente ligado ao seu processo gradativo de

³⁸ Id., *ibid.*, p. 115.

isolamento. Da rua à casa, da casa ao quarto e deste à cama, representa uma trajetória em direção a um espaço sempre mais restrito, o que vai corresponder, por sua vez, a um campo de visão também mais restritivo, porque novamente centrado na percepção sempre limitada do personagem, aspecto também sob o qual a narração retorna ao seu ponto inicial.

Ao contrário da situação anterior de Naziazeno no centro da cidade, agora toda a idéia de movimento inexistente e o seu estado, ao menos físico, é de repouso. E o sono que antes dominava o ânimo de Naziazeno no final de sua jornada na cidade ("É um sono agora o que tem Naziazeno. É só um sono..."³⁹) insiste, nesse momento, em não chegar, fazendo com que ele se sinta incomodado e a sua atenção seja desperta pelos mínimos detalhes que o rodeiam: a luz da lamparina, o ressoar do sono da esposa, o calor, a posição de dormir, o barulho do vento lá fora. Todo este quadro prefigura, paulatinamente mas de modo cada vez mais intenso, formas de inércia, de silêncio e de isolamento, nas quais Naziazeno se sente envolvido, numa exasperação sufocada e muda, também ela cada vez mais crescente. Numa espécie de contrapartida, toda a ânsia de Naziazeno, agora, é a de retomar algum ponto de contato com a vida, tirando-lhe da incomunicabilidade e da solidão; e é com o barulho do bonde que chega na noite que Naziazeno acredita perceber o rumor de vida nas coisas:

Através das rajadas de vento, começa a perceber um ruído uniforme, parelho, que cresce, cresce, progressivamente, se avoluma. É o bonde! Vai se aproximar, vai passar bem pela frente da casa. Põe os ouvidos bem atentos. O barulho

³⁹ Id., ibid., p. 104.

do bonde é um contraste: é cedo lá fora, há vida...

Naziazeno se acalma inteiramente.

O bonde está perto. O seu ruído domina o ruído do vento.

Vamos ver se ele vai parar ali no poste... O barulho torna-se claro agora, francamente sonoro, metálico. Sente-se bem o rodar das rodas sobre os trilhos. Naziazeno tem receio que ele não pare... que ele siga, indiferente... Mas não! O ruído está diminuindo... Cessou de inopino, com uma espécie de baque. Um silêncio... Alguém desceu. De novo, de novo o barulho, que se abranda, se ausenta, se acaba...

Ele espera ouvir uma porta se abrir, a porta mesmo dali da casa ao lado, o "rapaz" entrar. À sua chegada haveria conversa, ruídos... Naziazeno aguça o ouvido. Nada. Há em torno um silêncio, um silêncio noturno... - E ele sente uma solidão, quando pensa no passageiro desconhecido, anônimo, que desceu do bonde, enfiou-se pela rua travessa, desapareceu, sem nome, sem lugar conhecido...⁴⁰

É importante salientar neste ponto que, se o "cerne duro da cidade"⁴¹ é o chão histórico da experiência e da literatura modernas, por definição, e do **romance da urbanização** de um modo muito particular, já se tem chamado a atenção para o fato de que a casa, e no interior desta o quarto, e muitas vezes ainda, neste último, a cama, pode se constituir como um espaço singular da experiência individual. Esta relação entre o espaço social (e público)

⁴⁰ Id., *ibid.*, pp. 117-8.

⁴¹ Bandeira, Manuel. "O Martelo", in *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, p. 156.

da cidade e o espaço social (e privado) da casa pode mostrar-se variada e diversa no plano da representação artística. Entretanto, gostaria de chamar atenção para alguns aspectos que podem ter um caráter específico com relação ao tipo de romance que se tem em vista.

Por isso a comparação com o poema O Martelo, de passagem já citado, pode ser bastante esclarecedora. Vejamos a primeira parte do texto de Bandeira:

As rodas rangem na curva dos trilhos

Inexoravelmente.

Mas eu salvei do meu naufrágio

Os elementos mais cotidianos.

O meu quarto resume o passado em todas as casas que

[habitei]⁴².

Repare-se que, aqui, a inserção do eu-lírico no mundo ocupa, ao menos inicialmente, um lugar diametralmente oposto ao de Naziazeno. Para o poeta, não somente o cotidiano parece *fazer sentido*, mas também o fluxo temporal das coisas que ele compreende é resguardado no presente do seu pequeno espaço. Neste sentido, o som inexorável das rodas que rangem na curva dos trilhos, e que o poeta ouve lá fora, ainda que figure em si o movimento e o tempo mecânicos e autômatos a que os homens se vêem submetidos sob o signo da modernidade urbana, encontra no quarto e na memória do poeta o anteparo para a sua brutalidade impessoal. Em contato com a vida e a memória o poeta preserva a sua identidade.

⁴² Bandeira, Manuel, op. cit., p. 156.

Ao contrário, o quarto para o personagem de *Os ratos* não serve como refúgio. Preso à cama, não há nada naquele espaço que o reconforte ou lhe traga algum sentimento de proteção. A mulher e o filho, ali próximos mas inacessíveis, só fazem aumentar a sensação de solidão e abandono do personagem. E se o interior é vazio, o apelo à escuta do que se passa lá fora (na rua) parece ser vislumbrado de modo quase instintivo, pelo personagem, como uma atitude consoladora de comunicação com o mundo. Todavia, também isto não se concretiza. Ainda que o barulho do bonde lhe traga uma tranquilidade imediata, como sinal de vida, “o rodar das rodas sobre os trilhos” traz consigo apenas o “silêncio noturno” e a hipotética figura de um passageiro tão anônimo e desconhecido quanto o próprio Naziazeno, passageiro este que poderia ser ainda mera projeção da figura do protagonista. Tudo isto, ao fim e ao cabo, faz com que ele retorne à imagem de sua própria solidão e incomunicabilidade, e faz com que o dado exterior seja dissolvido no e confundido com o próprio mal-estar do personagem. Observe-se:

Mas ainda tem a volta do bonde. Quase sempre passa chispando.

(...)

O bonde outra vez. Passa numa lufada. O rodar metálico vai diminuindo... diminuindo... Já está longe, imperceptível. Uma rajada de vento vem e cobre-o. Mas ele reaparece, mais apagado, mais distante... Apesar do murmúrio do vento, Naziazeno o distingue ainda... Ainda... Já deve ir tão longe, mas ainda o distingue... Será possível?... Parece que o ruído do bonde não cessa, continua, continua... Será

*mesmo o bonde isso que está ouvindo?...Quem sabe não é
de seus ouvidos⁴³.*

Ao que tudo indica, o naufrágio aqui talvez seja completo. O mundo exterior não consegue manter-se numa inteireza discernível, porquanto vai se reinscrever na subjetividade solapada de Naziazeno. Já no poema de Bandeira, apesar de o mundo exterior poder se apresentar como uma ameaça para o poeta, como se assinalou, a relação deste com ele é ainda vital, de uma integração necessária, possível e reconfortantemente harmoniosa. Nota-se isto, na segunda parte de O Martelo:

Dentro da noite

No cerne duro da cidade

Me sinto protegido.

Do jardim do convento

Vem o pio da coruja.

Doce como um arrulho de pomba.

Sei que amanhã quando acordar

Ouvirei o martelo do ferreiro

Bater corajosamente o seu cântico de certezas⁴⁴.

Veja que, nesta quadra, os dois níveis de realidade - eu e mundo/sujeito e objeto - movem-se em espaços próprios, muito embora, como observou muito bem Davi Arrigucci, a sua relação somente possa ser concebida como vasos comunicantes, no qual o quarto do eu - o espaço da interioridade - e

⁴³ Machado, Dyonélio, op. cit., p. 118.

⁴⁴ Bandeira, Manuel, op. cit., p. 156.

a rua - o espaço do mundo exterior - "se opõem e se interpenetram, da mesma forma que o passado se deixa recolher, pela memória, no momento presente da contemplação"⁴⁵. Desta maneira, apesar de a noite e o cerne duro da cidade se constituírem em tempo e espaço de risco, a experiência do poeta não se percebe imobilizada; ao contrário, ela é como que salva no próprio fluxo de seu movimento e na harmonia possível que a vida do poeta consegue compor com os elementos que participam do ritmo desse movimento. Por consequência, o tempo pode se abrir positivamente para a manhã do dia seguinte, na qual a repetição dos gestos humanos não significará automatismo reificador, mas sim a certeza de o poeta comungar na cotidiana continuidade da experiência dos outros a sua própria, concebendo aquela portanto como também sua.

Deste ponto de vista, a lira bandeiriana repõe uma relação fraterna e solidária⁴⁶ do poeta com o mundo e os outros homens, posição esta que, como se tem visto, se torna muito problemática no **romance da urbanização** como um todo e em *Os ratos* particularmente.

Como no poema de Bandeira e como durante todo o decorrer da história em *Os ratos*, o tempo continua, na parte final do livro, tendo papel de destaque; o seu efeito, todavia, resulta em movimento diametralmente oposto ao do texto bandeiriano. A sua presença permanece obsessiva na consciência do personagem. Na semi-escuridão do quarto, uma das preocupações obsedantes de Naziazeno é com a hora, e na falta de um relógio em casa ele busca concentrar toda atenção na batida dos possíveis relógios da vizinhança. "Que horas são?" é a pergunta recorrente que ele se faz. A sua reiteração parece querer impor a urgência de algo ou de alguma coisa que, na verdade, não se

⁴⁵ Arrigucci Jr., Davi. "O Humilde Cotidiano de Manuel Bandeira", in *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 23.

⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 27.

realiza. Se no centro da cidade o relógio da prefeitura ou o sol, moeda em brasa, marcavam objetivamente o transcorrer do dia comercial durante o qual Naziazeno depositava a sua esperança em obter a quantia para saldar a sua dívida, o tempo cronológico, ao menos aparentemente, perde, ou deveria perder, este caráter de urgência neste passo, na medida em que momentânea e parcialmente a razão dessa urgência foi desfeita. Mas isso não ocorre.

O tempo, sob esta perspectiva, cria uma espécie de movimento no vácuo: não mais objetivado, mas agora subjetivado, Naziazeno submerge no seu fluxo fantasmagoricamente, não conseguindo com isso articular gestos ou reter pensamentos. A vontade de ordem do personagem, mencionada acima, e a idéia de que a presença constante da noção de tempo possa manter os eventos num constructo linear e organizado não passam de ilusões que apenas reforçam e evidenciam o desamparo e a impotência de Naziazeno. Assim, mesmo numa situação de repouso - ainda que o estado de insônia o incomode -, a presença obsessiva do tempo objetivado não deixa de estender os seus efeitos sobre o personagem, ao perceber que

Ainda não dormiu. Só ele! Só ele sem dormir... Vem-lhe então o sentimento dum "exceção", sentimento estranho que, ao mesmo tempo que o apavora, o humilha...⁴⁷

É necessário, aqui, sublinhar novamente que a forte presença do tempo mensurado não submete ao seu ritmo o material narrativo, como quando Naziazeno se encontrava no centro da cidade. Enquanto lá a representação da ação objetiva correspondia a uma temporalidade objetivada e mensurada - e

⁴⁷ Machado, Dyonélio, op. cit., p. 127.

neste sentido figurando e reforçando um teor de experiência impessoal e anônima -, no espaço do recolhimento a marcação do tempo se circunscreve à consciência cada mais atormentada de Naziazeno, em que o elemento temporal acaba por intensificar o sentimento de exclusão do personagem.

Retirado provisoriamente o elemento de urgência que definia feição mais nítida do tempo na vida social na qual, paradoxalmente, Naziazeno se encontrava, se assim posso dizer, imersamente excluído, o tempo desacelerava-se, sua cadência se modifica: o curso temporal passa a arrastar-se lentamente entre os pequenos desvãos de imagens e sensações que se produzem na mente do personagem, como numa atitude de espera e expectativa cujas razões não se mostram com clareza. Estas razões, no entanto, são possíveis de serem apreendidas, ou ao menos entrevistadas, uma vez que o sentimento de espera latente, na realidade, se projeta em imagens relativas ao estado de como o dinheiro pode estar na mesa da cozinha (ainda no lugar, arrumado com cuidado, ou despedaçado e esfarelado sobre o tampo da mesa) à espera do leiteiro e à possível maneira (com comoção, arrependimento e/ou satisfação) com que este reagirá ao ver saldada a dívida.

Mas a tensão que vai (re)cobrando de preocupação a consciência de Naziazeno não se centrará diretamente na relação dinheiro/leiteiro; mas girará em torno da sensação de ameaça - mais uma! - constante e paulatina de extravio (ou sumiço) do dinheiro, pressentida pelo personagem. Na verdade, este sentimento de insegurança e risco com relação ao dinheiro espreita Naziazeno desde o momento que precisa deixá-lo na mesa da cozinha. Este sentimento deixa de ser simples sensação e toma forma efetiva quando Naziazeno imagina ver na presença de ratos, na casa, o agente destruidor de sua precária esperança em liquidar ao menos essa dívida.

Mas a relação que se estabelece entre personagem/dinheiro/ratos não é tão direta e imediata quanto possa parecer à primeira vista. Trata-se da configuração de um movimento narrativo até certo ponto complexo, porque vários níveis de representação simbólica se interpõem na sua construção, determinando um deslizando contínuo na estruturação de seu significado. De início, o que Naziazeno acredita distinguir é um som algo indeterminado, uma espécie de chiado, de ruídozinhos:

como que um conjunto de muitas vozes de insetos... Às vezes, é assim como um tinir... a vibração dum pancada de malho sobre a bigorna... Fica muito tempo esse chiar sonoro, metálico, fininho...⁴⁸

Os ruídos vão, aos poucos, reverberando por toda a casa, e Naziazeno pensa conseguir diferenciar o barulho em diferentes cômodos no interior da casa:

Naziazeno distingue mais uns ruídozinhos, um como crepitar de mandibulazinhas de insetos... O silêncio está todo cheio de ruídozinhos, dum creditar miudinho. Aguça o ouvido. Pode mesmo separar: um chiado perto, dali de dentro do quarto, e os mil ruídozinhos que vêm do comedouro, das outras peças, de longe⁴⁹.

Não é de assombro nem espanto a primeira reação de Naziazeno; antes pelo contrário, numa situação em que o personagem figura

⁴⁸ Id., *ibid.*, p. 136.

⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 136.

estar entre a vigília e o sono, a sua relação com esses sons é agradável e harmoniosa até:

Espera aquela sensação de vertigem, o fluir, o arrastar do corpo... Começa com uma espécie de vazio ainda maior na cabeça, uma tonteira boa, uma imponderabilidade...

O chiado... Só quer ouvir o chiado. Funde, com um pequeno esforço, até a respiração ritmada do filho nesse chiado uniforme e unido, assim como o crepitar de mandibulazinhas, um que outro ruídozinho destacado...

É uma sensação agradável. Corresponde quase ao não pensar...

Vai dormir... vai dormir...

As pernas têm uma dormência... Parece que o chiado se comunicou a elas, está vibrando dentro delas, na sua carne.

Não quer pensar senão no chiado.

Há ali perto um ruído, dum móvel dali do quarto. Venha! Incorpora no chiado amorfo, unido... Tem medo de decompor esse conjunto, de seguir uma linha qualquer naquela massa.

Agora é um guinchinho... Várias notinhas geminadas... Parou... O seu chiado voltou a ter aquela uniformidade, aquela continuidade...

(...) É um som surdo, duma "corda" grave dum instrumento de som muito baixo, muito baixo...

Ali está o seu chiado. O seu chiado o envolve. Dentro dele, ele está como dentro de uma esfera... O seu chiado é uma bola, ocupando todo o quarto...⁵⁰

Os sons dos ruídos parecem, a princípio, embalar o estado de sonolência e torpor de Naziazeno, que tem no ritmo alongado, aberto e suspenso das frases, com suas múltiplas reticências, a cadência mimética da dormência física e mental que envolve o personagem. O importante, todavia, é observar que o ruído não é apreendido como simples sonoridade externa; sem deixar de sê-lo, trata-se de um som que vai como que se integrando internamente ao personagem, a suas carnes. Percorrer a linha uniforme, posto que amorfa, daquele som é sempre um percurso a seguir, sobretudo para quem se viu andar permanentemente numa espécie de estrada sem caminho. Assim, numa trajetória em que a constante é a distância e a solidão, este feixe de barulhos projeta-se num movimento de aproximação e identidade harmoniosas no qual, ao final, acaba não só se tornando "o seu chiado", surgindo portanto como um dado intrínseco e constituinte do próprio personagem, como, ao mesmo tempo, também não deixa de apaziguar Naziazeno, numa espécie de placenta protetora.

Entretanto, este "som surdo" que acalenta a idéia de Naziazeno de fazê-lo dormir, também ele, tem a precariedade de uma bolha de sabão que se desfaz no ar. Pois logo a seguir os ruídozinhos são visualizados por Naziazeno como sendo a presença de ratos que tomam toda a casa e ameaçam, sobretudo, roer e destruir o dinheiro que se acha na cozinha à espera do leiteiro. Veja-se:

A casa está cheia de ratos.

⁵⁰ Id., *ibid.*, p. 137.

*Espera ouvir um barulho de ratos nas panelas, nos pratos,
lá na cozinha.*

(...)

*Na cozinha, um barulho de tampa, de tampa de alumínio
que cai.(...)*

São os ratos na cozinha.

Os ratos vão roer - já roeram! - todo o dinheiro!...

*Ele vê os ratos em cima da mesa, tirando de cada lado do
dinheiro - da presa! - roendo-o, arrastando-o para longe
dali, para a toca, às migalhas!...*

(...)

*Estuda bem a "questão": se os ratos roem dinheiro... Vê os
ninhos, os papéis picados, miudinhos, picadinhos, uma
moinha... uma poeira... Sente um pavor e um frio amargo
dentro de si! Aquela nota verde, gordurosa, graxenta, está
sendo roída... roída... roída... Esse fato está se passando
agora... é contemporâneo dele!... Os ratos estão roendo ali
na cozinha... na mesa... são dois... são três... andam daqui
para lá... giram... dançam... infatigáveis... afanosos...
infatigáveis...⁵¹*

Da sensação anterior de um certo tranqüilo aconchego, nada parece restar, e da unidade que presumia criar-se, de sua própria interioridade, irrompem figuras tenebrosas e ameaçadoras em sua pequenez insignificante. Os minúsculos ruídos desdobram-se no aparecimento dos ratos que, à primeira vista, rompem inopinadamente o sentimento impreciso e anuviado de integração e

⁵¹ Id., *ibid.*, pp. 138-39.

identidade brevemente sentido por Naziazeno. A presença desses impõe um clima de medo-pânico ao personagem, que imagina ver, no afanoso e infatigável gesto destrutivo dos roedores, todo o seu não menos diligente esforço de um dia inteiro desfazer-se em pó e migalhas em poucos minutos.

Deste modo, o mundo volta a anunciar-se ameaçador a Naziazeno, e assim ele o percebe na medida em que também o fluxo dos seus pensamentos traduz o estado de apreensão e pavor em que se encontra. Diante do problema, a sua expectativa agora é a de decidir qual a atitude tomar: ir até a cozinha e colocar o dinheiro em lugar mais seguro, ou quem sabe esperar o leiteiro e entregar-lhe pessoalmente a quantia. Naziazeno acredita que tem de reagir, chega até a se reerguer da cama, mas a reação não se efetiva, até que percebe que os barulhos parecem ter silenciado, ao mesmo tempo que uma outra e rápida imagem se descortina aos seus olhos:

*Põe-se a examinar o forro, a ver se eles ainda estão ali.
Passa muito tempo: nenhum ruído - aquele dedilhar, aquele rufar... O guinchinho mesmo, formado daquele conjunto de vozezinhas, já não ouve mais. Cessou também o roer... o roer. Decerto já foram embora... Naziazeno está quase certo de que eles já se foram. Alguma coisa os assustou. Talvez um barulho da rua. Foram-se...
Aquele silêncio mesmo parece a Naziazeno um silêncio de fim de alguma coisa - de fim de tarefa, de trabalho... É um repouso... a folga... Ele vê os ratos retirando-se, depois do trabalho, depois da colheita... Só alguns sinais no seu campo de ação, no seu campo de combate... Alguns*

*destroços... uns pequenos retalhinhos verdes... escuros...
dum verde graxento, meio brilhante...*⁵²

Note-se que a segunda parte da passagem trata de uma cena cujos elementos constituintes expressam, aparentemente, uma situação espaço-temporal indefinida. Uma situação que ressoa como algo arquetípico, como se esta imagem estivesse ali presente, desde sempre, e portanto a sua atemporalidade fosse a condição do seu caráter de repetição e vice-versa. E, quanto mais não seja, o caráter de algo fabuloso é acentuado ainda por um processo de antropomorfização dos pequenos roedores, que são vistos pelo personagem como se fossem pequenos trabalhadores ou pequenos camponeses retirando-se depois de mais um dia de trabalho. Só que da sua labuta, que na verdade é concebida como uma "ação", um "combate", não resulta produto de trabalho, mas - um tanto supreendentemente, ou nem tanto assim - apenas destroços, "uns pequenos retalhinhos verdes", "dum verde graxento, meio brilhante".

Só que, como fábula visualizada, suas palavras não trazem sentidos primordiais e originais do que enuncia, quer dizer, o seu sentido de "verdade última" não é dado em si mesmo, mas somente por meio da reconstrução fluida e oscilante dos diferentes níveis da relação simbólica personagem/ratos/dinheiro e da inserção destes na configuração da obra como um todo. Assim, pode-se compreender que os dois momentos iniciais compõem um andamento de simetria oposta: se num primeiro instante o sentimento que vigora é o de aproximação e identidade com certos indícios daquilo que logo em seguida vai configurar a imagem dos ratos, no passo seguinte, a revelação

⁵² Id., *ibid.*, p. 141.

destes traz consigo o gesto de repulsa e pavor. Já na última parte, nem o sentimento de aproximação nem o de repulsa parecem presentes; numa espécie de imagem-síntese, ela recobre as anteriores fazendo com que Naziazeno enxergue a si mesmo, sumarizado na experiência fatigante e insignificante dos pequenos roedores anônimos e repulsivos. Bem entendido, Naziazeno, como sempre, enxerga mas não se vê. Isto é, a sua consciência apresenta-se tão brutalmente alienada de si, que a visão simbólica projetada por ela não se reconhece como sua, pertencente à sua natureza e atrelada à sua condição. Na verdade, a metáfora que se constitui a presença dos ratos é o único pensamento, ou melhor, dado que falar em pensamento seria um exagero, é a imagem aproximativa mais articulada que Naziazeno consegue lançar sobre o significado da sua experiência, a qual se mostra duplamente cindida: cindida entre a identidade e a repulsa em relação às figuras projetadas, e cindida ainda entre a presença da visão e a impossibilidade em se reconhecer nela⁵³.

Neste sentido, a metáfora dos ratos se torna bem mais expressiva do que no caso de *Angústia*. No romance de Graciliano Ramos os ratos existem efetivamente e a sua força está justamente na presença concreta deles que, associados a outros signos, figuram, na podridão e sujeira que evocam, a degradação que marca a vida do protagonista. Já em Dyonélio Machado trata-se de um processo metafórico de expressividade mais intensa e ampla na medida em que se liga estruturalmente à unidade da composição como um todo. Acrescente-se ainda que, no romance de Machado, se mantém a coerência interna da representação, isto é, o caráter simbólico da imagem não subverte a

⁵³ Identidade, no caso, não é sinônimo de consciência. Aquela não pressupõe esta e nem vice-versa. Identidade tem de ser entendida aqui nos limites específicos da aproximação, de contornos imprecisos e vacilantes, da consciência do personagem com surgimento dos estranhos ruídos, posteriormente vinculados à presença dos ratos.

tessitura predominantemente realista da narrativa, pois o ordenamento metafórico se processa a partir de um enquadramento realista da situação do personagem. Daí também que, em razão da duplicidade deste esquema articulatório narrativo - um processo simbólico gestado no interior de uma escrita realista -, a cena oscile entre um tom alucinatório e um compasso realista.

Voltando ainda à última passagem transcrita, pode-se também assinalar que é na ação como "combate" e, sobretudo, nos seus efeitos finais que se retoma, no interior da construção metafórica, a experiência do personagem como um todo, na sua longa jornada dia adentro. A metáfora repõe, no centro da cena, a imagem, implícita ou explicitamente, recorrente durante toda a trajetória de Naziazeno: a do dinheiro, na forma dos "pequenos retalhinhos verdes", "escuros", "dum verde graxento, meio brilhante". Entretanto, estes "pequenos retalhinhos" são apreendidos, sutil e significativamente, como sinais de destroços, o que redundará num duplo deslocamento de perspectiva. Ou seja, não só o personagem não se reconhece na sua visão, mas também, ao projetá-la, o não-reconhecimento é levado a tal ponto que acaba por substituir sujeito e objeto pelo fator quantitativo mediador de toda a vida social, o dinheiro. Isto equivale a dizer que a noção de destroço não consegue ser *situada* e *localizada* pelo personagem no âmbito da sua própria experiência - não é esta que se apresenta destroçada -, mas é transferida à idéia do dinheiro.

Deste ponto de vista, com relação ao todo da narrativa, parece precisa a observação de que

Os ratos e o dinheiro fornecem os limites da vida de Naziazeno. O dinheiro é o alvo permanente de sua trajetória, e nesta busca ele se extingue enquanto ser

humano. Identifica-se com o objeto da procura, porque é o pressuposto de seu estar no mundo. Mas isto significa ao mesmo tempo sua destruição, de modo que o protagonista é também o rato que arruína a vida por jogar tudo numa atividade interminável. Em vista disto, ambos os seres - a moeda e o animal - concretizam a divisão interior do personagem⁵⁴.

E por acabar se definindo como uma "atividade interminável" é que se pode dizer que a temporalidade se move *além* do tempo/valor objetivado. Isto é, o campo da experiência (passado) e o campo da espera (futuro) de Naziazeno não se abrem para outra dimensão que não a da necessidade do presente: um eterno presente, pois que transfigurado na repetição do mesmo. Movendo-se a experiência em torno da precariedade de suas condições materiais e ao mesmo tempo sucumbindo o personagem à lógica social desta mesma precariedade, o tempo como que se fecha sobre si mesmo, configurando o caráter circular da temporalidade desta experiência. Repetição e circularidade que se traduzem "[n]o ponto único, exclusivo, o tudo concentrado da sua vida" e no qual a idéia de um mundo "recomeçado", "novo", "diferente" torna-se mera ilusão de ótica. Ou melhor, a expressão de uma consciência impotente, incapaz de vislumbrar o seu próprio estado de prisão.

⁵⁴ Zilberman, Regina, op. cit., pp. 96-7.

***V. A MODERNIDADE DO ATRASO: TEORIA ESTÉTICA
E TEORIA SOCIAL NO ROMANCE DA URBANIZAÇÃO***

Cabe, nesta parte do trabalho, situar e explicitar de maneira mais precisa e matizada um ponto, complexo e intrincado, que nas páginas anteriores, ainda que permeando todo o nosso raciocínio, talvez tenha sido mais aludido ou apontado do que tornado objeto de análise propriamente. Trata-se de estabelecer a relação mais estreita entre a série de romances em questão e sociedade; ou melhor dizendo, na junção de romance e sociedade tantas vezes operada nas análises resta examinar de modo mais direto e objetivo a maneira como o **romance da urbanização** constitui-se, ao mesmo tempo em que é constituído, de um princípio formal que a um mesmo instante é estrutura e problema prático-histórico. Para tanto, é necessário nos determos ainda mais um pouco no primeiro lado da questão a fim de se tirarem todas as conseqüências das análises das obras até aqui empreendidas.

Sem prejuízo para as modulações diferenciadas dos três romances, para as quais inclusive se voltou especialmente nosso esforço de exame, é possível considerar-se que o princípio que ordena o material ficcional e dá coerência mimética ao **romance da urbanização**, definindo ao mesmo tempo um andamento específico à prosa narrativa, assenta-se num caráter *dual*, numa *dualidade* formal que impregna de forma diversa os vários níveis da composição e de modo diferenciado cada um dos romances. A noção de *dualidade*, aqui, não se concentra predominantemente num dos elementos da composição, alçando-o a dominante da prosa, capaz de submeter todo o arranjo ficcional ao seu ritmo. A sua peculiaridade é a de se espalhar de forma heterogênea, descontínua e desigual pelo discurso narrativo. Bem entendido, não se trata de deficiência estética, de desarranjo na armação da prosa, ainda que a noção de *dualidade*

traga consigo limites de ordem artística. Seu desdobramento, como se verá, somente poderá ser captado no âmbito prático da própria noção de *dualidade*. De qualquer maneira, parece soar algo como um contra-senso lógico falar-se em princípio ordenador no mesmo passo em que se descarta a possibilidade de algum elemento interno definir em si e através de si o sistema de composição do **romance da urbanização**.

Digamos que o caráter heterogêneo e descontínuo com que a *dualidade* colore e define diferentemente os componentes da composição é de sua própria natureza, de sua própria lógica interna. Esta se torna apreensível a partir da particularidade do movimento que imprime em cada elemento ficcional e da articulação do conjunto desses elementos na tessitura do texto como um todo. Além do que, como se tentou demonstrar a partir da análise das três obras, a noção de *dualidade* no **romance da urbanização** pode também determinar gestos narrativos diferenciados em cuja variabilidade de dicção o *dualismo* se põe e se repõe como formalização e problema. Assim, a impossibilidade da *dualidade* de se mostrar plenamente, por *inteiro*, faz parte de seu aspecto mesmo contraditório; e como contradição, o *dualismo* se define pelo caráter por assim dizer heterodoxo dos elementos que coloca em movimento, firmados que estão a partir de duas perspectivas antagônicas: de um lado, uma perspectiva referenciada pela experiência tradicional, rural e patriarcal, de outro, pela experiência moderna, urbana e burguesa.

É do atrito destes dois prismas que resulta a tensão irresolvida, a qual dá feição própria à prosa narrativa considerada, gerando no interior do **romance da urbanização**, ao mesmo tempo, o *sentimento dos contrários*, para se usar o raciocínio e a boa expressão de Antonio Candido, no qual a

manifestação de uma das tendências implicará um nexo de relação, num determinado âmbito e num certo nível, com a componente oposta¹.

No plano propriamente da composição, o exame dos romances nos sugere que o que se chamou de tensão irresolvida consiste justamente na impossibilidade de o caráter antagônico da dualidade formular-se como conflito no nível da intriga. Esta tensão não se desenvolve na sucessão dos episódios, fazendo com que a ação objetiva se torne um desdobramento da contradição em foco. No caso, a contradição vai fazer-se presente pelo que ela não pode produzir, se assim se pode dizer. Ou se produz alguma coisa é somente de forma desviante em relação ao problema de fundo. Afinal, qual a trama de romances como *O amanuense Belmiro* ou *Angústia*? O que está em jogo e em questão nestes textos no plano da ação dos episódios? Parece-me que qualquer entrada que se descortine por este ângulo irá somente apontar para o aspecto frouxo, indefinido e algo amorfo da trama destas obras. Mesmo no caso de *Os ratos*, que à primeira vista indica aparentemente a existência de um enredo mais armado (com a obsessiva busca, por parte do protagonista, da quantia para pagar a dívida), o desenvolvimento seqüencial dos acontecimentos não explicita em si a contradição que subjaz à estruturação da narrativa. Este último romance é paradigmático ainda no sentido de revelar que todo o movimento que existe, quando existe, não estabelece uma definição de direção. Ao contrário, o móvel prático da ação², ao mostrar-se permanentemente presente, paradoxalmente não estabelece o conflito, o movimento problematizador da trajetória do personagem; a presença recorrente do condicionante da ação como que ofusca a possibilidade

¹ Candido, Antonio. "Literatura de Dois Gumes". In *Educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987, p. 164.

² O móvel da ação em *Os ratos* parece ser a obtenção do dinheiro, já em *Angústia* ele é muito mais difuso na medida em que nem a relação com Marina e nem as conseqüências desta, com a morte de Julião Tavares, desdobram-se em ação concreta, enquanto que em *O amanuense Belmiro* pode-se dizer que praticamente não existe qualquer condicionante da ação.

de movimento, fazendo com que todo o gesto do sujeito fixe-se num desgaste progressivo cuja conseqüência última será uma espécie de paralisia geral no andamento da prosa narrativa.

De outra parte, e como já se disse linhas acima, deve salientar-se que isto não ocorre sem relação direta e indissociável com outros elementos constituintes da narrativa. Neste sentido, se a narrativa do **romance da urbanização** tende à paralisção, isto não fica sem efeito no plano do tempo. Em decorrência mesmo do que já se expôs no parágrafo anterior, é possível falar-se, também no **romance da urbanização**, da *improdutividade do tempo*³. Talvez raramente se encontre na literatura brasileira um conjunto de romances em que signos de representação do tempo povoam de forma tão abrangente e sistemática a narrativa. São relógios da cidade, da casa, do vizinho, marcando uma hora sempre incerta: é um transcorrer permanente do dia; um rastro de lembrança do passado que ressurge continuamente - tudo podendo sugerir, num primeiro olhar, a ação inapelável do tempo sobre o sujeito e as coisas. Entretanto, o tempo do relógio, o tempo da ordenação seqüencial que dá sentido e direção à vida prática, não tem vigência aqui, o que não quer dizer todavia que ele não esteja presente e não deixe, num certo nível, de exercer algum tipo de determinação. O problema que se coloca é o sentido contraditório de sua presença.

A estruturação narrativa do **romance da urbanização** pressupõe e implica, necessariamente, a existência do tempo objetivo, do tempo mensurável e impessoal, que é intrínseco ao mundo moderno capitalista e à vida urbana. Desta forma, enquanto valor que media a experiência moderna, o tempo

³ A expressão é utilizada por Roberto Schwarz na análise que faz de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, in *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1990, p. 69.

mensurável e impessoal indicia a sua presença, mas não engendra força para definir a especificidade e a *totalidade* da experiência como uma experiência de tempo moderna problematizada. Isto porque a história da vida social dos nossos personagens é recortada, ao mesmo tempo, por uma outra experiência de tempo diversa daquela: o tempo balizado pela referência tradicional, rural e patriarcal. Só que também a experiência decantada por esse não se transforma em vetor dominante da vida dos personagens. A formulação paradoxal, neste nível, encontra-se justamente no fato de essa experiência temporal tirar a sua força por meio de uma espécie de presença na ausência, enquanto a inserção da vivência de tempo moderna assinala, ao contrário, a sua fraqueza por uma ausência na presença. Longe de ser mero jogo de palavras, trata-se de explicitar uma forma bifronte da experiência do tempo na qual um padrão de percepção e sentimento não-burguês subsiste em condições e contextos relativamente modernos, cuja resultante é o efeito de imobilidade e paralisia constatado no nível da trama, ainda que não só.

O choque destas temporalidades díspares não é pronunciado com liberdade, não é formulado objetivamente pela consciência ou pela fala dos personagens ou dos narradores. O desajuste da temporalidade é experienciado pelos personagens como subjetivização da experiência objetiva e, por extensão, do tempo, e, no mesmo passo, como objetivação da experiência subjetiva. O descompasso é vivido ou percebido, de um lado, como experiência da subjetividade e se torna expressão mesma da consciência interior dos personagens. Neste nível, não só o presente - em que predominam as cenas miúdas, "os incidentes medíocres em si mesmos" do cotidiano do pequeno funcionário - é focalizado por uma dicção no mínimo intimista, quando não altamente interiorizada, como também o passado, com imagens e evocações de

uma vida rural e/ou interiorana, ressurgem nesta mesma cadência. De outro lado, esta temporalidade subjetivamente vivida e expressa traça no andamento da prosa uma contraface, que é sua e ao mesmo tempo não é: quase que como um palimpsesto, é como se outro tempo se desdobrasse de dentro deste tempo interior determinando a direção que a experiência subjetiva figura na realidade ficcional do **romance da urbanização** como um todo. No caso, talvez fosse mais pertinente falar-se de uma não-direção, porque a experiência subjetivada, aqui, irá objetivar uma estrutura temporal que levará, em última instância, ou (a) a pura e simples nulidificação de todo o gesto humano (no caso de *O amanuense Belmiro*, o papel em branco em que se tornou a vida do personagem) ou (b) a uma circularidade opressiva e sem saída (em *Angústia*, a narração retorna a seu ponto de partida como se nada tivesse saído do lugar desde o início, já em *Os ratos* toda ação transforma-se numa inação porque repetição de si mesma).

Ambas estruturas, assim, dão expressão ao esvaziamento e à impotência da experiência de uma classe algo amorfa, mas no centro da qual o tempo objetivado pela experiência subjetiva acaba por configurar. no nível da estruturação da narrativa, a forma e o sentido social específicos desta subjetividade. Neste sentido, o tempo que se objetiva é figuração mesma do tempo social, ainda que estéril e improdutivo, porquanto balizado e permeado por uma subjetividade que não consegue articular-se em nenhum grau.

É na inarticulação da subjetividade que se situa uma outra contradição do **romance da urbanização**, e que se mostra ainda indissociavelmente relacionado com o que foi dito acima. Apesar de as obras examinadas neste trabalho normalmente serem consideradas pela crítica como romances "intimistas", "psicológicos" ou qualquer outra expressão que o valha, e

de fato, como se viu, a linguagem narrativa orientar-se predominantemente por uma focalização interna. o que resulta todavia não é uma imagem complexa da interioridade dos personagens - mas justamente a impossibilidade de reter da subjetividade algum nível de profundidade. Estranhamente, é como se no **romance da urbanização** a subjetividade elaborada apontasse permanentemente a sua impossibilidade de estar ali enquanto subjetividade, enquanto princípio organizador e definidor de uma imagem psicológica, de uma identidade interior individualizada que se processa e se ordena no plano da narrativa. Desta maneira, a escavação que não deixa de se processar enquanto voz interior não se efetiva, entretanto, como força subjetiva, capaz de modificar-se a si e ao mundo que a cerca. Trata-se, portanto, de uma voz que não se apreende enquanto razão de ser e, por conseqüência, não apreende o movido - ou não-movido - de seu próprio movimento. No andamento cego que perfaz sobre si mesma, a consciência não se define como potência efetiva, ainda que o ato de mostrar-se seja o gesto narrativo predominante **no romance da urbanização**.

Por conseqüência tem-se o paradoxo dos paradoxos. Os recursos e procedimentos técnicos narrativos que enformam o **romance da urbanização** - monólogo interior, fluxo de consciência, discurso indireto livre, associação de idéias etc. -, todos eles, via de regra, de natureza a descortinar a consciência individual e interior na narrativa moderna ocidental, mesmo que seja para configurar o lado problemático desta mesma interioridade e consciência, mostram-se, nesta quadra, incapazes de efetuar tal operação no interior do discurso narrativo. Pode dizer-se que toda a técnica narrativa no **romance da urbanização** define um duplo e contraditório movimento: sendo procedimentos narrativos que se caracterizam por dar forma e ritmo, predominantemente, à

consciência e experiência interiores, o relato que é feito na primeira pessoa (ou que ao menos toma a feição de uma primeira pessoa) torna-se, de um lado, a objetivação de si mesma (desta mesma "pessoa"), de outro, não conduz todavia diretamente à consciência do personagem, no sentido de seu caráter investigativo, reflexivo e analítico. Num certo sentido, é como se o movimento e a cadência da consciência estivessem presentes, mas sem que ela se desdobrasse em algum tipo de autoconsciência e apreensão interior exigidas pelos próprios recursos narrativos acionados.

Deste ponto de vista, de alguma maneira as técnicas narrativas do **romance da urbanização** põem no centro da cena a consciência, que, no entanto, se movimenta numa espécie de gesticulação muda e cega. E um dos aspectos que põe em evidência o que se está procurando mostrar é, por exemplo, o papel que a memória desempenha aqui. Sempre indiciada de algum modo, a memória ressurge volta e meia na narrativa como lastro de lembranças do passado. Ora lírica e sentimentalmente evocado, ora ambivalentemente sentido como expressão de poder pessoal e decadência, ou ainda inscrito num espaço bastante desreferencializado, o passado é presença constante e determinante no **romance da urbanização**, só que enquanto conteúdo da consciência ele se apresenta fechado sobre si mesmo. Isto é, em todos os níveis e em planos diferentes, o passado que se esboça, ligado explicitamente à experiência rural-oligárquica ou apenas entrevisto como experiência não-urbana, é a um só tempo elemento de imobilidade e expressão desta mesma imobilidade: elemento de imobilidade porque assenta-se num contexto de referência histórico-social não mais em vigência, e portanto sem valor histórico-prático para os personagens; e expressão de imobilidade porque, como constituinte da

experiência dos personagens, o passado não tem força nem como elemento de ação dramática, nem como condicionante capaz de imprimir andamento reflexivo à prosa. Assim, a sua força determina-se pela permanente presença residual que nada produz em face do presente, fazendo com que também a memória deixe de se constituir como experiência interior da consciência.

Observe-se que, neste ponto, o **romance da urbanização** pode nos revelar, quem sabe, uma faceta algo diferente e peculiar em face da tradição ficcional ocidental moderna, pois no mesmo instante em que nossos autores adotam técnicas e formas discursivas contemporâneas, mostrando neste nível certa atualidade com o relógio literário da época, a sua produção artística aponta certos limites formais objetivos na utilização desses procedimentos, "cujo fundamento é social"⁴.

Ainda que correndo o risco da simplificação e da generalização em razão da diversidade e da complexidade do que está em questão, pode-se dizer que na ficção moderna, em especial a européia, muito semelhante ao romance que temos analisado, "quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência dos personagens do romance"⁵. Auerbach ensina-nos que, agora, não se trata mais da simples reprodução das representações subjetivas das personagens, como no romance realista oitocentista, no qual "o conteúdo consciente indicado limitava-se racionalmente àquilo que se referia ao acontecimento narrado em cada caso ou à situação descrita"⁶. A partir da importância que "os processos da consciência" adquiriram na estruturação da narrativa moderna

⁴ Roberto Schwarz, *op. cit.*, p. 161.

⁵ Auerbach, Erich. *Mimesis*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 481.

⁶ Id., *ibid.*, p. 483.

*os acontecimentos exteriores perderam por completo o seu domínio: servem para deslanchar e interpretar os interiores, enquanto que, anteriormente e em muitos casos ainda hoje, os movimentos internos serviam preponderantemente para a preparação e fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes*⁷.

Em seguida o autor de *Mimesis* acrescenta:

*Liberada das prevenções de outrora, a consciência vê as suas próprias camadas passadas, com o seu conteúdo, de forma perspectiva, confrontando-as constantemente entre si, liberando-as de sua seqüência temporal exterior, assim como da significação mais estreita e dependente da atualidade que pareciam ter em cada caso*⁸.

Portanto,

Neste deslocamento do centro de gravidade exprime-se algo assim como um deslocamento da confiança: confere-se menos importância aos grandes pontos cruciais externos e aos grandes golpes do destino, julga-se que são menos capazes de fornecer algo decisivo acerca do tema; existe, por outro lado, a confiança de que em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a natureza toda do

⁷ Id., *ibid.*, p. 485.

⁸ Id., *ibid.*, p. 488.

destino. Confia-se mais nas sínteses, que são obtidas mediante o exaurimento de um acontecimento quotidiano, do que num tratamento global cronologicamente ordenado, que persegue o tema do princípio ao fim, empenhado em não deixar de fora nada exteriormente essencial e que salienta energicamente as grandes mudanças do destino como se fossem articulações do acontecer⁹.

Se inicialmente as observações de Auerbach podem nos sugerir alguns pontos de contatos com o **romance da urbanização** - sobretudo, como não poderia deixar de ser, no que diz respeito a esse voltar-se da narrativa a uma voz e espaço interior -, isso se deve ao caráter genérico e abstrato da formulação, que está, pois, a pedir aprofundamento e matização. Tenho para mim que a "representação da consciência pluripessoal", a "estratificação temporal", o "relaxamento da conexão com os acontecimentos externos", a "mudança da posição da qual se relata"¹⁰, entre outros procedimentos e técnicas que enformam o romance europeu moderno, adquirem uma significação e uma direção específicas nesta ficção, que se contrapõem radicalmente ao tipo de romance que estamos tentando caracterizar e definir. Pode-se dizer que

há um elemento preservacionista no modernismo [europeu], e a sensação de uma dificuldade epistemológica básica: a tarefa da arte é redimir, essencial ou existencialmente, o universo amorfo da contingência. A realidade não é um material dado e tampouco uma seqüência histórica

⁹ Id., *ibid.*, p. 493.

¹⁰ Id., *ibid.*, p. 492.

*positivista. A arte da ficção torna-se, pois, o ato crucial de imaginar, e, assim, o modernismo mostra algum tipo de cruzamento entre um tempo moderno e apocalíptico e um símbolo atemporal e transcendente(...)*¹¹.

Neste sentido, os termos antinômicos que expressam a “*bifurcação do impulso de ser moderno*”¹² nos países centrais do capitalismo, ainda que se fundem num dinamismo contraditório, tem sempre como horizonte as *condições da compreensibilidade*¹³ do mundo. A problematização dessas condições não deixa de ser sempre um gesto de rearticulação de sentido em algum nível, como bem coloca McFarlane:

O que há de característico - e difícil - na postura modernista é que ela parece exigir a reconciliação de duas formas distintas de reconciliar as contradições, formas que, em si mesmas, também são contraditórias. De um lado, o modernismo reconhece a validade de uma síntese hegeliana, mecanicista, largamente racional, uma unidade superior que preserva a unidade dos dois elementos conflitantes, ao mesmo tempo destruindo-os enquanto entidades separadas. Como no caso da personagem de Strindberg em Rumo a Damasco, para quem uma síntese

¹¹ Bradbury, Malcolm e McFarlane, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 38.

¹² Id., *ibid.*, p. 33. Segundo os autores, há uma inter-relação que faz com que um elemento contraditório brote do outro na “preocupação em objetivar o subjetivo, tornar audíveis ou perceptíveis as inaudíveis conversas mentais, deter o fluxo, irracionalizar o racional, desfamiliarizar e desumanizar o esperado, convencionalizar o extraordinário e o excêntrico, definir a psicopatologia da vida cotidiana, intelectualizar o emocional, secularizar o espiritual (...)”, p. 37.

¹³ A expressão é de Steven Connor, in *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993, p.105.

hegeliana entre o "sim" e o "não" constituía a via de compreensão última das coisas.

(...) Mas, ao mesmo tempo, o espírito modernista também parece querer aceitar, em relação a essa síntese, a rejeição intuitiva de Kierkegaard - a qual vê aí uma simples forma de encobrir tudo numa grande nebulosa onde se torna impossível distinguir qualquer coisa -, e mostra-se disposto a concordar com o conceito kierkegaardiano de "ou/ou", em vez do hegeliano "e/e". (...) Assim, é como se a meta modernista tivesse de ser definida como a solução entre Hegel e Kierkegaard: o indivíduo não se entregaria totalmente nem ao "e/e" nem ao "ou/ou", mas (por assim dizer) a ambos - e a nenhum¹⁴.

De outra parte, é fundamental assinalar que esta perspectiva ambivalente engendra-se e move-se num terreno histórico de contradições não menos determinadas, em que a história da economia mundial, e em particular a dos países centrais do sistema capitalista,

(...) desde a Revolução Industrial tem sido de acelerado progresso técnico, de contínuo mas irregular crescimento econômico, e de crescente "globalização", ou seja, de uma divisão cada vez mais elaborada e complexa do trabalho; uma rede cada vez maior de fluxos e de intercâmbios que ligam todas as partes da economia mundial ao sistema global. O progresso continuou e até se acelerou na Era da Catástrofe,

¹⁴ Bradbury, Malcolm e McFarlane, James. op. cit., pp. 68-9.

*transformando e sendo transformada pela era das guerras mundiais. Embora na vida da maioria dos homens e mulheres as experiências econômicas centrais da era tivessem sido cataclísmicas, culminando na Grande Depressão de 1929-33, o crescimento econômico não cessou nessas décadas*¹⁵.

Isto significar dizer que os impasses do modernismo (e nele a literatura) nos países avançados, e as suas tentativas de resolução, inscrevem-se não só integralmente no processo de desenvolvimento industrial, de aceleração tecnológica e de urbanização do sistema capitalista, como também definem a sua feição ambivalente em face dos rearranjos das transformações desse mesmo sistema, durante o período muito sugestivamente chamado por Hobsbawm de Era da Catástrofe. No interior dessas transformações não somente se reajustava e se redefinía a noção de progresso com a perspectiva de reorientar positivamente o futuro, como ao mesmo tempo, e de modo não excludente, se estabelecia, se não muitas vezes uma cisão, no mínimo uma radical incerteza ou desconfiança com relação à grande tradição burguesa humanista, liberal e individualista, balizadora da experiência histórica dos países avançados até mais ou menos a Primeira Grande Guerra. Assim, "optar" por uma síntese hegeliana ou pela disruptiva kierkegaardiana, ou ainda a possibilidade ou impossibilidade de processar-se a um síntese de ambas, salvo melhor juízo, é, sempre e sempre, buscar uma unidade de sentido na promessa renovada ou simplesmente definitivamente falhada (no caso específico da experiência humanista-liberal burguesa e suas

¹⁵ Hobsbawm, Eric. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 92. O autor chama de Era da Catástrofe o período histórico que corresponde ao início da Primeira Guerra Mundial (1914) até o término da Segunda (1945).

variáveis diferenciadas, positivismo, cientificismo etc.) nos marcos de uma formação social capitalista definida e bem configurada como tal.

E, no plano propriamente literário, voltando ao nosso raciocínio central, a fragmentação e a desintegração que se descortinarão na narrativa moderna - que por conseqüência representa a implosão do romance realista-naturalista tradicional - não obstaculizam o gesto de vontade de apreensão de transcendência num contexto de descontinuidade e de ruptura da individualidade. Fluxo de consciência, associação livre, numa palavra, a técnica, que formaliza e media a representação de um mundo ficcional algo desolador, com "sensação de fim de mundo", é ainda no modernismo dos países avançados, de qualquer maneira, "um modo sutil e engenhoso de transmitir um sentido de continuidade e unidade do eu 'a despeito' da crescente fragmentação do tempo e da experiência"¹⁶.

Se o nosso raciocínio até aqui tem de fato alguma validade, podemos considerar então que as técnicas literárias de produção de sentido que para cá migraram, durante o período de maturação do Modernismo brasileiro, mostram-se por assim dizer impedidas de se efetivarem integralmente, ou o fazem apenas parcialmente. Uma vez que o **romance da urbanização** tem como substrato histórico da sua representação ficcional o caráter bifronte de nossa experiência histórica - ou se quiser, e carregando na expressão, a não-problematização da norma burguesa, ou ainda se poderia falar que, na verdade,

¹⁶ Meyerhoff, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill, 1976, p. 35. Neste mesmo sentido argumenta Frederick R. Karl, ao dizer que "as pressões da vida moderna que podiam levar à perda do ego ou à desumanização do ego, na frase de Ortega, resultaram no protesto do ego. Isso significava não a sua aniquilação, mas sua expressão, em formas entre as quais o fluxo seja talvez a mais pura". in *O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1884-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 339; e de modo mais pontual a mesma visão é expressa por Steven Connor: "Os 'momentos de visão' de Virginia Woolf e as 'epifanias' de Joyce são exemplos de destilação do tempo em significação espacial: o tempo produz o seu sentido ao ser suspenso" (grifos meus, F.C.G.), in op. cit., p. 99.

trata-se da impossibilidade objetiva de figurar a crise da norma burguesa no plano literário -, a experiência individual ficcionalizada resulta, vá lá a expressão, não de um niilismo transcendente, mas de um esvaziamento completo em direção ao *nada*. *Nada* este que no nosso contexto não pode ser visto com qualquer conotação metafísica, já que ele se configura de uma experiência individual que não consegue estabelecer qualquer tipo de significação pessoal e social, seja no âmbito prático da vida, seja no âmbito digamos reflexivo.

Parece relativamente claro, nesta altura, que nossa discussão corre paralelamente¹⁷ à questão do gênero romanesco no contexto da produção literária brasileira nos anos trinta. E, neste sentido, **o romance da urbanização** afigura-se, quem sabe, como mais um capítulo a respeito da peculiaridade que a forma romanesca tem adquirido entre nós. Assim, vale ainda ao menos assinalar dois aspectos indissociáveis entre si e também diretamente relacionados à estruturação do **romance da urbanização** como um todo. Da inarticulação profunda que tende o **romance da urbanização** decorre algo como um processo, ao mesmo tempo, de *hipostenia* e de *hipertrofia* do discurso narrativo, processo este que vai dar feição a uma espécie de subgêneros no interior da prosa ficcional.

No primeiro caso, é o que ocorre, por exemplo, com o caráter ensaístico que o **romance da urbanização** tenta imprimir ao seu andamento em alguns instantes, que todavia não chega a se definir inteiramente como tal. Barrado pela experiência da rarefação social e cultural, o pensamento não consegue direcionar a prosa a um sentido mais abstrato-conceitual, por assim dizer. Daí deriva também o fato curioso e não menos contraditório de que,

¹⁷ Digo paralelamente porque, como estou procurando demonstrar, o problema da forma é sobretudo um problema histórico-prático objetivo.

circunscrito à tradição modernista da autoconsciência do artista em face de seu material e procedimentos técnicos e, além do mais, utilizando-se de certos recursos que dariam expressão a esta visão estética autotélica, o **romance da urbanização** muito rara e precariamente transforma o espaço narrativo em metalinguagem.

No que se chamou de hipertrofia situa-se a relação estreita que o **romance da urbanização** mantém com a lírica. Na medida em que a estrutura narrativa não consegue dar uma feição autônoma ao mundo social, na medida em que, no interior desta mesma estrutura, as ações dos personagens não se transfiguram em *experiências que contam*, e, como se observou acima, na medida ainda em que a narrativa queira converter-se em reflexão, mas sem possibilidade de viabilizar-se, a prosa ficcional passa, em alguns momentos, a tangenciar a *enunciação lírica*¹⁸. Transforma-se na expressão mesma de uma consciência que se deixa entrever apenas pelas frestas de suas vibrações emocionais, de suas oscilações de ritmo anímicas que vão da intensidade à inércia, de evocações que constituem apenas o caráter dispersivo e divagador da memória. Não é para menos que diversas vezes chamou-se a atenção para pontos de contato do **romance da urbanização** com um certo tipo de poesia, em particular a lírica bandeiriana e drummondiana. Nesta relação opera-se um duplo movimento simétrico e oposto: o lastro histórico semelhante que enforma certa vertente da poesia de Bandeira e de Drummond, e também o **romance da urbanização**, aciona perspectivas diferenciadas, ainda que apontando e convergindo para um mesmo tipo de dicção. Digamos que no caso dos poetas modernistas a experiência subjetiva do eu-lírico traduz o aspecto bifronte da

¹⁸ A expressão é de Wolfgang Kayser, mas que aqui adapto a meus propósitos. In *Interpretacion y analisis de la obra literaria*. 4ª ed. Madri: Editorial Gredos, 1961.

formação social brasileira como conflito, o que faz com que a linguagem poética torne-se a expressão objetiva de uma contradição subjetivamente percebida. Já no **romance da urbanização** a prosa procede a uma freqüente, parcial e oscilante desobjetualização, desmaterialização não só do mundo social, mas também a uma espécie de apagamento dos "móveis" da consciência, ou seja, da *razão objetiva* que dê conta da razão de ser e estar do sujeito (da subjetividade) no mundo, em todos os planos e níveis, seja no da pretensão reflexiva (no caso do amanuense Belmiro), seja no plano das necessidades mais imediatas e comezinhas do cotidiano (e aqui penso sobretudo em Naziazeno). Mas, na verdade, trata-se de duas situações de um único e mesmo processo no interior do qual nem a realidade social ficcionalmente representada nem a consciência individual dos personagens tomam formas definidas e potenciam força ativa, capaz de articular a dialética entre sociedade e indivíduo. Sem contradição nem transformação processadas no plano da estruturação, a narrativa imobiliza-se, fazendo com que o vazio poetize - e muitas vezes liricize - o andamento da prosa. Só que, bem entendido, a prosa que se poetiza não cumpre o papel de elevar nada, de poetizar o mundo, o cotidiano e seus personagens (ainda que ela o queira às vezes), como se poderia pensar; ao contrário, a sua aparição ocorre por uma espécie de presença negativa, por aquilo que a narrativa não consegue produzir. Diferentemente, portanto, da poesia bandeiriana e drummondiana, no **romance da urbanização** a poesia surge da impossibilidade de nomear e dar forma ao conflito: ela é resultado e expressão, também, da estaticidade e do esvaziamento dos elementos em jogo.

* * *

O **romance da urbanização**, como se pode observar, mantém muitos pontos de contato com a figura do "fazendeiro do ar"¹⁹, conquanto que, no caso da narrativa em questão, a unidade diversificada e multifacetada que ela compõe não pode ser apreendida nos limites da experiência do "fazendeiro do ar". Pode talvez até se dizer que a experiência social do "fazendeiro do ar" esteja contida e abrangida no **romance da urbanização**, mas este por sua vez não se esgota naquela, uma vez que o conjunto de obras que temos em vista aponta para dimensões e perspectivas outras em face do problema histórico de base.

Apenas num certo sentido os nossos personagens podem falar como Drummond, quando este diz: "Tive ouro, tive gado, tive fazendas./Hoje sou funcionário público"²⁰. Digo *apenas num certo sentido* porque, se esta é por definição a trajetória social do "fazendeiro do ar", nem sempre se pode precisar que, no geral, também seja a dos personagens do **romance da urbanização**. O primeiro verso contempla, parece certo, a origem social tanto de Belmiro quanto de Luís da Silva, mas, mesmo assim, mais daquele do que deste, que pouco viu do "ouro e do gado". No caso de Naziázeno, os indícios dispersos e sobretudo difusos que se têm do seu passado pouco nos elucidam sobre a procedência social do personagem, o que, se por um lado, como se observou, já é um problema a exigir atenção do crítico, por outro não nos deixa de sugerir uma extração social diferente, provavelmente inferior com relação aos outros

¹⁹ Roberto Schwarz já havia chamado a atenção para a figura do "fazendeiro do ar" como "uma personagem freqüente e central na literatura brasileira", inicialmente no ensaio "Sobre o amanuense Belmiro" e, logo a seguir, em "Cultura e Política, 1964-69", em especial à p. 92, in *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

²⁰ Andrade, Carlos Drummond de. *Reunião*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 45.

personagens, mas de qualquer maneira não menos pré-urbana e ainda ligada a relações sociais tradicionais²¹.

Assim, embora perfazendo um percurso de referências sociais matizadamente diferenciais, o mundo social originário dos três personagens possui as mesmas coordenadas: pré-burguês, não-urbano, ligado à experiência de vida de setores tradicionais, e não modernos. Mas não só: todos encontram-se afastados definitivamente desse mundo, que não possui mais vigência concreta para eles, só que, em contrapartida, este afastamento os situará num mesmo ponto no presente: o de pequenos funcionários públicos na cidade. Aqui sim, o verso drummondiano poderia ser pronunciado por qualquer dos personagens.

A absorção pela burocracia pública destes personagens, providos de uma classe social em crise ou decaída mas com alguma educação formal, define a posição social do personagem do **romance da urbanização** que, como tudo o mais, não poderia ser mais ambígua. Pois mesmo que o ingresso na atividade pública possa dar-se por meio da sinecura, isto não desfaz o fato, este histórico, de que esta integração corresponde ao crescimento das funções do estado na sociedade brasileira após 30 e, por extensão, trata-se de "uma função mais estrita da diferenciação da divisão social do trabalho ao nível da economia e da sociedade como um todo"²².

Esta diferenciação da divisão social do trabalho representa, portanto, grau maior de complexidade da sociedade e das relações sociais, e, neste sentido, o deslocamento que ocorre com os nossos personagens de esferas sociais "tradicionais", pouco urbanizadas, para espaços sociais

²¹ O que pode ser uma observação muito genérica, ainda que não menos significativa, a ponto de nos impedir de definir uma configuração de experiência social semelhante para os três personagens, resguardando a importância de suas diferenças nos diversos planos.

²² Oliveira, Francisco de. *A economia brasileira: crítica à razão dualista*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 20.

supostamente mais modernos deveria ou poderia significar a sua inserção em posturas e gestos sociais, em suma, em um modo de ser, pensar e sentir o mundo, mais estreitamente relacionados a um padrão e norma da sociedade urbano-industrial. Mas isso não ocorre. E mais especificamente, a lógica da "razão racional" do estado burocrático não atinge o personagem do **romance da urbanização**. Nem tampouco o serviço público vai ser "o lugar ideal de trabalho para conciliar emprego com atividade de criação", como comumente ocorre, à falta de uma infra-estrutura da produção literária²³, aos personagens do **romance da urbanização** que possuem fumos de escritor, uma vez que qualquer projeto literário, também ele, não se concretiza.

O escritório de trabalho do pequeno funcionário torna-se, na realidade, refúgio ao ritmo da cidade e das pessoas que a habitam²⁴. Refúgio este que tem a força de extinguir todo o movimento, acentuando, sobre outro prisma, o permanente desejo de paralisia dos personagens. Desta forma, também a posição social dos personagens do **romance da urbanização**, que talvez pudesse romper a corda do impasse, ao se constituir o lado mais moderno e

²³ Lajolo, Marisa e Zilberman, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996, p. 71.

²⁴ Para Belmiro a Seção do Fomento Animal é o seu "destino lógico", lugar "onde os homens esperam pavorosamente a aposentadoria e a morte". Já para Luís da Silva "o que lá fora é bom, útil, verdadeiro ou belo não tem aqui [no escritório] nenhuma significação. (...) Movemo-nos como peças de um relógio cansado. As nossas rodas velhas, de dentes gastos, entrosam-se mal a outras rodas velhas, de dentes gastos. O que tem valor cá dentro são as coisas vagarosas, sonolentas. Se o maquinismo parasse, não daríamos por isso: continuaríamos com o bico da pena sobre a folha machucada e rota, o cigarro apagado entre os dedos amarelos. Deixaríamos de pestanejar, mas ignoraríamos a extinção dos movimentos escassos. Os rumores externos chegam-nos amortecidos. Que barulho, que revolução será capaz de perturbar esta serenidade?/Era, pois, na repartição que eu obtinha algum sossego. As imagens que me atordoavam na rua surgiam desbotadas, espaçadas e incompletas. O ambiente era impróprio à vida intensa que elas tinham lá fora". Por fim, em *Os ratos*, "o trabalho de Naziazeno é monótono: consiste em copiar num grande livro cheio de 'grades' certos papéis, em forma de faturas. É preciso antes submetê-los a uma conferência, ver se as operações de cálculos estão certas. São 'notas' de consumo de materiais, há sempre multiplicações e adições a fazer. O serviço, porém, não exige pressa, não necessita 'estar em dia'. - Naziazeno 'leva um atraso' de uns bons dez meses. (...)Ele já se 'refugiou' nesse trabalho em outras ocasiões". Respectivamente in Anjos, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. 169; Ramos, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Circulo do Livro, s.d., p. 132; Machado, Dyonélio. *Os ratos*. 15ª ed. São Paulo: Ática, 1994, p. 27.

avançado da sua experiência urbana, acaba inexoravelmente presa às mesmas contradições forjadas no interior de nossa formação bifronte ou dual, como a temos chamado até aqui.

Desta perspectiva, é do conjunto articulado destes diferentes níveis que penso poder considerar que a forma literária do **romance da urbanização** é engendrada - ao mesmo tempo que a explícita de modo particular no plano da expressão artística - por uma espécie de fratura histórica. Esta fende a história de vida de nossos personagens e o mundo que os constitui, não deixando intocados ainda os procedimentos técnico-formais que lhe dão feição própria.

Esta fratura histórica repõe constantemente, de alguma maneira, explícita ou implicitamente, "o passado que se esconde, e às vezes se esconde mal, por trás da aparência do moderno"²⁵. Mas não se trata de temporalidades históricas simplesmente justapostas que não se relacionam ou que estabelecem uma relação causal mecânica entre si; ao contrário, "o processo real mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários, em que o chamado 'moderno' cresce e se alimenta da existência do 'atraso' "²⁶. Por conseqüência,

²⁵ Martins, José de Souza. *O poder do atraso*. São Paulo: Hucitec, 1994, p. 11.

²⁶ O mesmo autor ainda esclarece com relação à nossa formação social dual: "A evidente desigualdade de que se reveste que, para usar a expressão famosa de Trotsky, é não somente desigual mas combinada, é produto antes de uma base capitalística de acumulação razoavelmente pobre para sustentar a expansão industrial e a conversão da economia pós-anos 30, que da existência de setores 'atrasado' e 'moderno'. Essa combinação de desigualdades não é original; em qualquer câmbio de sistemas ou de ciclos, ela é, antes, uma presença constante. A originalidade consistiria talvez em dizer que - sem abusar do gosto pelo paradoxo - a expansão do capitalismo no Brasil se dá introduzindo relações novas no arcaico e reproduzindo relações arcaicas no novo, um modo de compatibilizar a acumulação global, em que a introdução das relações novas no arcaico libera força de trabalho que suporta a acumulação industrial-urbana e em que a reprodução de relações arcaicas no novo preserva o potencial de acumulação liberado

no nosso contexto de país periférico, a nossa ligação com o novo, com o moderno "se faz através do atraso. que assim se torna estrutural, e em lugar de se extinguir se reproduz", fazendo com que o tradicional, o arcaico, ou que nome se queira dar, torne-se "pura e simplesmente uma das figuras do moderno"²⁷. É esta presença estrutural do arcaico, do tradicional, do passado,

*que freia o processo histórico e o torna lento. Não só porque reduz o âmbito de tomada de consciência das verdadeiras dificuldades à transformação social, mas também porque atenua ou reorienta o sentido das ações de propósito transformador*²⁸.

Deste ponto de vista, a *ambigüidade* estrutural que o **romance da urbanização** capta e estiliza ficcionalmente configura em si a percepção deste dinamismo histórico específico. A "História inacabada", "o inacabado", "o inacabável", "o nosso nunca chegar ao ponto transitório de chegada", para se usar ainda os termos de José de Souza Martins, no qual o nosso desenvolvimento histórico-social não atinge o "fim de períodos definidos, de transformações concluídas"²⁹, é a matriz prático-histórica das contradições de temporalidades presentes no **romance da urbanização**. De outra parte, os

exclusivamente para fins de expansão do próprio novo". In Oliveira, Francisco de. op. cit., respectivamente pp. 12 e 36.

²⁷ Arantes, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 37. Remeto à mesma obra para uma discussão atualizada sobre a noção de dualidade na experiência intelectual brasileira, sobretudo de corte uspiano.

²⁸ Martins. José de Souza, op. cit., p. 14. O autor refere-se à sociedade brasileira, assim como outras de origem colonial, como *sociedade de história lenta*, no sentido em que "estruturas, instituições, concepções e valores enraizados em relações sociais que tinham pleno sentido no passado, de certo modo, e só de certo modo, ganharam vida própria". Vale salientar ainda que um pouco diferentemente de Francisco de Oliveira que se detém mais especificamente no plano econômico ao examinar as contradições do desenvolvimento do nosso capitalismo, José Martins busca sublinhar sobretudo o caráter de dominação oligárquico-patrimonialista do aparelho do estado brasileiro como um dos pontos centrais por constituirmos uma *sociedade de história lenta*.

²⁹ Martins, José de Souza, op. cit., p. 11.

limites técnicos do **romance da urbanização**, anteriormente discutidos, também encontram aí, a meu ver, a sua *razão de ser*. ou seja, estes limites são limites de ordem objetivamente sociais e que se inserem nas transformações específicas pelas quais a forma romanesca vai passar num país do capitalismo periférico.

Assim, embora circunscrito à experiência do Modernismo brasileiro, o **romance da urbanização** faz com que a História nacional não somente deixe de ser nacional, no sentido específico de que nos fala Antonio Candido de uma "tomada de consciência" programática de expressão da nacionalidade no próprio interior da produção artística³⁰ - que no romance brasileiro surge com o Romantismo e também toma acento no Modernismo³¹ - como também, ainda nas antípodas da ideologia dominante dos mais diferentes matizes do Modernismo, deixe de ser vista como "a história da espera do progresso". Aqui, a persistente presença do relógio do tempo aponta apenas a impossibilidade deste de se deslocar para frente, fazendo com que todo o movimento no seu interior configure, no conjunto, ainda um efeito de imobilidade, de paralisia.

Goiânia, 26/03/97

³⁰ Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 5ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975, pp. 26-7, v.1. Com relação a este aspecto de nossa literatura, que Candido chama de *interessada* ou *empenhada*, o crítico ainda explica que "não quero dizer que seja 'social', nem que deseje tomar partido ideologicamente. Mas apenas que é toda voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção de uma cultura válida no país. Quem escreve, contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional", p. 18. É desta atitude, no plano estético-formal, que penso estar distante o **romance da urbanização**.

³¹ O que não significa dizer, por um lado, que os nossos autores não tinham no horizonte de suas preocupações literárias e políticas a questão da nacionalidade, bastando para tanto lembrar a militância de Graciliano Ramos e Dyonélio Machado no Partido Comunista Brasileiro, nem, por outro, que em sentido amplo, obviamente, o **romance da urbanização** não trate da questão nacionalidade, compreendida como as figurações de nossas contradições e impasses históricos.

Summary

This work suggests that, within what the Brazilian criticism and literary history call novel of the 30s', an specific type of narrative will appear, which I identify as the **novel of urbanisation**. In different levels of its formal construction, this novel would question the impasses and contradictions of the transition - always inconclusive - from agrarian Brazil to a country in process of urbanization and industrialization. Time, space, plot and characters will be arranged in the sense that, on the level of the fictional representation, the coexistence and/or juxtaposition of those two distinct social formations will undermine, to certain degree, the structure of the real-naturalistic Brazilian novel.

The aim then is, on the one hand, to discuss the novel as a narrative genre in the context of the Brazilian literary history and, on the other, to analyse the **novel of urbanisation** in context of Brazilian Modernism. Besides, this work evaluates this literary period in the light of certain historical and aesthetic presuppositions, generated from the configuration of **novel of urbanisation** concept. In my point of view, the **novel of urbanisation** questions one of the basic premises of Brazilian Modernism in its different perspectives, in particular, and of the Brazilian literature, in general, since Romanticism. This premise is the formulation of projects and/or founding syntheses of Brazilian identities, which have in progress and modernity one of its key-elements. The "unfinished History", "the unfinished" and "the unfinishable" of our historic-social development, to use the expressions of a sociologist, perceived in structure of the works of the **novel of urbanisation**, prevents the national History from being

seen as the "history of the expectation of progress" and/or as the formulation and conception of this progress and modernity.

In order to demonstrate that, I analyse three novels: *Os ratos* (1935), by Dyonélio Machado; *Angústia* (1936), by Graciliano Ramos; and *O amanuense Belmiro* (1937), by Cyro dos Anjos. I show that their construction stylises the historical impasse, previously mentioned, which is built with complementary - even though different - perspectives.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Theodor Adorno*. (org. Gabriel Cohn). São Paulo: Ática, 1994.
- _____. "A Posição do Narrador no Romance Contemporâneo". In *Os pensadores*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ALBÉ, Maria Helena. *Uma leitura de Os ratos de Dyonélio Machado*. Porto Alegre: PUC/RS, 1983. Dissertação de Mestrado.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 1987.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes. *Modernismo e regionalismo*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- _____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARBOSA, Márcia Helena Saldanha e GRAWUNDER, Maria Zenilda (org.). *Dyonélio Machado*. Porto Alegre: Cadernos Ponto & Vírgula, nº 10, 1995.
- BARRACLOUGH, Geoffrey. *Introdução à história contemporânea*. São Paulo: Circulo do Livro, s.d.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, vol. 1.
- BERLIN, Isaiah. *Limites da utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Dimensões de Macunaima: filosofia, gênero e época*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp, 1987. Dissertação de Mestrado.
- BILENKY, Marlene. *A poética do desvio: A forma do diário em O amanuense Belmiro de Cyro dos Anjos*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 1992. Tese de Doutorado.
- BORNHEIM, Gerd et alii. *tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, 1987.
- BOURNEUF, Roland e OUELLET, Real. *O universo do romance*. Coimbra: Livraria Almeida, 1976.
- BRADBURY, Malcolm & McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRAYNER, Sônia. (org.). *Graciliano Ramos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- BORIS, Fausto. *A revolução de 1930*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. (org.) *História geral da civilização brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Difel, 1982, nº 8.
- _____. (org.) *História geral da civilização brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Difel, 1985, nº 9.
- _____. (org.) *História geral da civilização brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1983, nº 10.
- _____. (org.) *História geral da civilização brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Difel, 1984, nº 11.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- _____. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. et alii. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CÂMARA, J. Mattoso Jr. *Ensaio machadiano*. Rio de Janeiro: Academia, 1962.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Unesp, 1992.
- _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *Vários escritos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Literatura e sociedade*. 5ª ed. São Paulo: Nacional, 1976.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. 5ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- _____. et alii. *A Personagem de Ficção*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CARDOSO, Fernando Henrique e FALETTO, Enzo. *Dependência e desenvolvimento na América Latina*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *O modelo político brasileiro*. 4ª ed. São Paulo/Rio Janeiro: Difel, 1979.
- CARDOSO, Patrícia da Silva. *Ficção e memória em O amanuense Belmiro*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp, 1994. Dissertação de Mestrado.
- CARONE, Edgar. *Revoluções do Brasil contemporâneo: 1922-1938*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do romão: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1983.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Érico Veríssimo: realidade e sociedade*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

- COSTA, João Cruz. *Contribuição à história das idéias no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- COSTA, Jurandir Freire. *Violência e Psicanálise*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970, v. 5.
- CRUZ, Claudio. *Literatura e cidade moderna: Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: EDIPUCRS/IEL, 1994.
- DACANAL, J. Hildebrando. *O romance de 30*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- _____ (org.). *O romance modernista: tradição e contexto histórico*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1990.
- D'ANDREA, Moema Selma. *A tradição re(des)coberta: Gilberto Freyre e a literatura regionalista*. Campinas: Unicamp, 1992.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- FILHO, Adonias. *O romance de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1970.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 28ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- GIL, Fernando Censara. *A poética da destrutividade: texto e contexto em Rubem Fonseca*. Porto Alegre: Instituto de Letras/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1991. Dissertação de Mestrado.
- GLEDSON, John. "Brazil: Culture and Identity". University of Liverpool, Working Paper 14, 1994.
- GOLDMAN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GRAWUNDER, Maria Zenilda. *Curso e discurso na obra de Dyonélio Machado: uma análise da legitimação*. Porto Alegre: PUC/RS, 1989. Dissertação de Mestrado.

- GRIECO, Agrippino. *A evolução da prosa brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio: 1947.
- HARDMAN, Francisco Foot. "Antigos Modernistas". In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- HELENA, Lúcia et alii. "Sobre a História da Semana de 22". In: *História da literatura: ensaios*. Campinas: Unicamp, 1994.
- _____. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1985.
- HOBSBAWM, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- JAMESON, Frederic. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretacion y analisis de la obra literaria*. 4ª ed. Madri: Editorial Gredos, 1961.
- KARL, Frederick R. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- LAFETÁ, João Luiz Machado. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. et alii. "Literatura e História da Literatura: senhoras muito intrigantes". In: *História da literatura: ensaios*. Campinas: Unicamp, 1994.
- _____. "História da Literatura e o Vilão da História". Unicamp (mimeo).
- _____. "Monteiro Lobato, o mal-amado do Modernismo brasileiro". In *Monteiro Lobato: contos escolhidos*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

- LIMA, Alceu Amoroso. *Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LINS, Álvaro. *O romance brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s.d.
- MACIEL, Laury Gonzaga. *O mundo degradado de Naziazeno Barbosa*. Porto Alegre: PUC/RS, 1979. Dissertação de Mestrado.
- MALARD, Leticia. *Ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Itatiaia, s.d.
- MARTINS, Cyro. *Escritores gaúchos*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- MARTINS, José de Souza. *O poder do atraso*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- MARTINS, Wilson. *O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1969, v. 6.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã: teses sobre Feuerbach*. São Paulo: Moraes, 1984.
- MENDES Jr., Antônio & MARANHÃO, Ricardo. *Brasil história: República Velha*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981, vol. 3.
- _____. *Brasil história: a era Vargas*. São Paulo: Brasiliense, 1981, vol. 4.
- MENESES, Adélia Bezerra. "Angústia, em *Angústia*, de Graciliano Ramos". In *Percurso*. Revista de Psicanálise, nº 5/6, 1º semestre de 1991.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.
- MENDLOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MINDLIN, Dulce Maria Viana. *Ficção e mito: à procura de um saber*. Goiânia: Cegraf, 1992.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro: as suas origens e tendências*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-74)*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1985.
- MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaios sobre os romances de Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Tendência, 1969.
- OLIVEIRA, Francisco de. *A economia brasileira: crítica à razão dualista*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes, 1993.
- PAES, José Paulo. *Aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PAZ, Otacvio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil - entre a nação e o povo*. São Paulo: Ática, 1990.
- PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura - vanguarda e modernismo*. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995, v. 3.
- PORTELA, Eduardo. *Dimensões*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- PRADO, Antonio Arnoni. *1922 - itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a semana e o integralismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. São Paulo: Papirus, 1994.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SCHOLLES, Robert & KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SCHWARTZMAN, Simon. *Bases do autoritarismo brasileiro*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- _____. *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- _____. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental, in: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1979.
- SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e Participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969), In: *Novos estudos Cebrap*, São Paulo, março de 1990.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SOUZA, Octavio. *Fantasia de Brasil: as identificações em busca da identidade nacional*. São Paulo: Escuta, 1994.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1985.
- SÜSSEKIND, Flora. *Qual Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TELES, Gilberto Mendonça et alii. *O romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.
- VELLINHO, Moysés. *Letras da província*. Porto Alegre: Globo, 1944.
- ZAGURY, Eliane. *A palavra e os ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- WHITROW, G. J. *O tempo na história: concepções de tempo da pré-história aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

Ficção e Poesia

- AMADO, Jorge. *Cacau*. 40ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- _____. *São Jorge dos Ilhéus*. 25ª ed. São Paulo: Martins, s.d.
- _____. *Terras do sem fim*. São Paulo: Martins, s.d.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Reunião*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 17ª ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- _____. *Poesias Completas*. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, Oswald. *Poesias Reunidas*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- _____. *Abdias*. 4ª ed. Porto Alegre: Globo, 1965.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- DOSTOIEVSKI, Fedor M. *Contos de Dostoevski*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- FARIA, Octavio. *Mundos mortos*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GÓGOL, N. V. *O capote e outras novelas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- JOÉ, Iago. *Caminhos perdidos*. Niterói: Livraria Universitária, 1940.