



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ANA CLARA VIEIRA DA FONSECA

ENTRE REALISMOS E ESPERAS: A MODERNIDADE NOS ROMANCES  
DE DINO BUZZATI E DYONÉLIO MACHADO.

Brasília

2017

ANA CLARA VIEIRA DA FONSECA

ENTRE REALISMOS E ESPERAS: A MODERNIDADE NOS  
ROMANCES DE DINO BUZZATI E DYONÉLIO MACHADO.

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

Orientador: Prof. Dr. Hermenegildo José de Menezes Bastos.

Brasília

2017

---

Prof. Dr. Hermenegildo Bastos  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Universidade de Brasília

---

Profa. Dra. Daniele dos Santos Rosa  
Instituto Federal de Brasília

---

Prof. Dr. Edvaldo Bérqamo  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Universidade de Brasília

*“Vingado finalmente da sorte, ninguém cantará seus louvores,  
ninguém o chamará de herói ou de qualquer coisa semelhante,  
mas justamente por isso vale a pena”.*

Dino Buzzati, em *O deserto dos Tártaros*.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Aurélio e Mana, por todo o amor e por todo o apoio que sempre me oferecem; à minha irmã, Mariana, por me ajudar em tudo e ser minha melhor amiga; e ao Diego, por todo o carinho, por sempre me incentivar e acreditar que tenho mais oferecer.

Agradeço aos professores Ana Laura Corrêa e Alexandre Pilati, que sempre me auxiliaram e me incentivaram durante o desenvolvimento deste trabalho. A atenção e a disposição que tiveram foi determinante para que eu chegasse aonde queria; espero um dia me tornar uma professora tão competente e atenciosa quanto vocês.

Agradeço, ainda, ao professor Hermenegildo Bastos, meu orientador, por ter guiado meus estudos nestes dois anos.

## RESUMO

FONSECA, A. C. V. **Entre realismos e esperas: a modernidade nos romances de Dino Buzzati e Dyonélio Machado.** Brasília, 2017. 177 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Instituto de Letras, Universidade de Brasília.

A relação entre literatura e história é parte crucial dos estudos de crítica literária e corresponde a uma dimensão primordial para a possibilidade de se pensar o desenvolvimento de uma estética marxista. Ao percebermos que o reflexo estético não é exclusivo da arte, mas uma realidade da qual o homem ainda não tomou consciência, é possível compreender que literatura e sociedade estão juntos, avançando e retrocedendo ao passo que o progresso histórico também o faz. Os estudos de György Lukács apontam para a dialética essência-aparência, que também guarda uma proximidade com a História, tendo em vista a necessidade da realização de conexões não totalmente acessíveis para que possamos chegar à essência da vida – atividade que precisa da arte verdadeiramente realista para ser concretizada, dada a sua capacidade de reconstituir o homem em sua totalidade. Com as reviravoltas políticas que ocorreram no início do século XX e a ascensão de regimes totalitários e fascistas ao redor do mundo, a expressão artística sofre mudanças significativas devido à instabilidade e à violência que passam a fazer parte da vida cotidiana do povo. A fim de demonstrar como a literatura moderna é capaz de conservar características comuns em objetos artísticos que ultrapassam as fronteiras nacionais ou continentais, além de problematizar o espaço e suas relações com a violência presente em sua construção, foram escolhidos os romances *O deserto dos Tártaros*, do italiano Dino Buzzati, e *Os ratos*, escrito por Dyonélio Machado. Assim, o objetivo deste trabalho é analisar, nas narrativas citadas, a representação da espera e da solidão, a difícil situação do indivíduo vítima de regimes totalitários e ditatoriais nas primeiras décadas do século XX, levando em consideração a necessidade de encontro da cultura e das artes com os problemas da vida social e nacional do povo – é o realismo como poesia que faz visível a história e nos mostra, na arte, a possibilidade de encontrar a força exigida para continuar galgando o progresso humano.

Palavras-chave: Realismo. História. Sociedade. Modernidade. Literatura brasileira. Literatura italiana. Espera. Solidão. Fascismo. Vida cotidiana.

## ABSTRACT

The relation between literature and history is a crucial part of the studies regarding literary critic and corresponds to an essential dimension to the possibility of contemplating the development of a Marxist esthetic. As we realize that the esthetic reflection is not exclusive the art, but a reality from which man has yet to make sense of, it is possible to grasp that literature and society are connected, moving back and forth just the same as historical progress. The studies of György Lukács point towards the essence-appearance dialectic, which also holds a proximity with History itself, considering the need of achieving connections not fully accessible, so that we may reach the essence of life itself – activity that requires a truly realistic art to be fulfilled, granted its faculty to piece together man as a whole. Along with politic turmoil undergone during the beginning of the 20<sup>th</sup> century and the ascension of totalitarian and fascist regimes around the world, the artistic expression undergoes significant alterations due to the instability and violence that becomes part of people's daily lives. Intending to demonstrate how modern literature is capable of conserving characteristics common to artistic objects that surpass national and continental borders, as well as problematizing space and its connections with violence present in its making, the novels *The Tartar Steppe*, by the italian Dino Buzzati, and *Os ratos* (The Mice), written by Dyonélio Machado, have been chosen. Hence, the goal of this study is to analyze, in the cited narratives, the representation of wait and solitude, the individual's difficult situation as a victim of the dictatorial and totalitarian regimes in the first decades of the 20<sup>th</sup> century, considering the necessity of confluence of culture and arts with the problems encountered in people's national and social lives – it is the realism as poetry that enables the grasp of history and shows, through art, the capability the discover the necessary strength to keep moving towards human progress.

Keywords: Realism. History. Society. Modernity. Brazilian literature. Italian literature. Wait. Solitude. Fascism. Daily lives.

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 .....	17
1.1 O deserto dos Tártaros e Os ratos.....	17
1.2 Literatura e História.....	28
CAPÍTULO 2 .....	39
2.1 Contexto histórico e literário do Brasil e da Itália no início do século XX. ....	39
2.1.1 Itália .....	39
2.1.2 Brasil.....	57
2.2 A solidão sob a perspectiva política: o fascismo.....	76
2.3 Fatos sociais e literatura: o papel da realidade na constituição da narrativa.....	83
CAPÍTULO 3 .....	95
3.1 Da tragédia à situação trágica do romance. ....	95
3.2 O homem comum em situação trágica – relações entre o fascismo e a vida cotidiana .....	105
3.3 O fascismo, a espera e a solidão nas obras em análise. ....	112
CONCLUSÃO.....	166
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	174



## INTRODUÇÃO

*O deserto dos Tártaros* (Il deserto dei Tartari), romance publicado em 1940, escrito pelo escritor e jornalista italiano Dino Buzzati, é uma obra clássica e que causou grande impacto ao ser publicada. A narrativa se desenrola em torno de Giovanni Drogo, jovem militar que é enviado para servir no Forte Bastiani, uma guarnição de fronteira cuja função é proteger o país da possível invasão dos tártaros que habitariam o deserto. Após concordar em permanecer no inóspito local por quatro meses, o oficial é contagiado pela atmosfera misteriosa do local e permanece ali durante toda a sua vida, aguardando a batalha gloriosa que justificaria todo o tempo perdido.

Publicado em 1935 e vencedor do Prêmio Machado de Assis, *Os ratos* conta a saga de Naziazeno, homem de classe baixa que recebe um ultimato do leiteiro: a menos que a dívida de cinquenta e três mil réis fosse paga até o dia seguinte, o suprimento do alimento seria cortado. Assim, o protagonista passa toda a narrativa em busca de uma maneira de quitar sua dívida – pede empréstimo para o chefe e para conhecidos, tenta ganhar em jogos de azar, recorre a agiotas. Quando, por fim, consegue a quantia, tem um devaneio em que ratos roem o dinheiro que fora deixado sobre a mesa.

A leitura atenta das referidas obras não é uma experiência rasa – pelo contrário, as narrativas levam o leitor a refletir sobre questões comuns a cada um de nós: a vida de Giovanni Drogo nos remete às dificuldades vividas pelo indivíduo que enfrenta batalhas diárias, à inflexibilidade de um sistema militar que preza mais a burocracia e suas regras do que a vida de um semelhante, à falta de reconhecimento profissional em uma sociedade competitiva, ao desejo de glória; a empreitada de Naziazeno retoma, claramente, a agressividade do sistema capitalista de produção, a impotência do membro da classe baixa que deseja apenas viver com dignidade e o papel do homem em um contexto econômico e social que deixa ainda mais claro como o sistema é capaz de substituir ou eliminar rapidamente aquele que não se adequar. Levando em contas esses aspectos, é fácil chegar à questão central deste trabalho: compreender como se dá a relação entre realidade social e literatura, o que se tenta realizar ao retomar grandes nomes da crítica literária, da sociologia e do marxismo a nível mundial, além de observar como a literatura atua possibilitando conexões entre fatos e revelando o seu verdadeiro sentido.

No primeiro capítulo, o objetivo principal foi, inicialmente, apresentar uma visão geral da fortuna crítica disponível sobre *O deserto dos Tártaros* e *Os ratos*, levando em conta tanto produções nacionais quanto aquelas de outros países.

Conquanto o alto nível dos romances em questão, não se revelou uma tarefa fácil encontrar artigos e trabalhos sobre elas. Dyonélio Machado, escritor e médico gaúcho, foi amplamente estudado por pesquisadores do Brasil, principalmente no Rio Grande do Sul; a produção literária de Dino Buzzati, por sua vez, não encontrou muitos pesquisadores brasileiros e, embora tenha sido mais estudado no exterior, continua contando com pouca fortuna crítica disponível.

Ainda assim, buscamos demonstrar que a aproximação entre o romance italiano e o brasileiro corresponde a uma proposta nova no cenário da crítica literária e justificar a relevância teórica deste trabalho.

Ainda no primeiro capítulo, as relações entre literatura e história são abordadas, a princípio, com a *Poética* de Aristóteles, obra em que se dá o início da aproximação entre as duas categorias citadas; para o autor, é importante que se atente para a diferença entre poeta e historiador: o primeiro representa as possibilidades de acontecimentos e a procura por sua qualidade humana, ou seja, existe uma relação entre a probabilidade dos acontecimentos, a sua necessidade e sua verossimilhança, tudo isso ligado à ideia de fazer conexões capazes de revelar as causas dos acontecimentos da sociedade; o segundo, por sua vez, tem como objeto de estudo aquilo que já se passou.

A *Poética* é uma obra que se desenvolve em torno da tragédia grega, um gênero que dura apenas cinquenta anos por se desenvolver em um contexto conturbado de transição social: a ordem divina e a ordem humana coexistem – daí o conflito trágico. A solução das tramas trágicas, diferentemente do que sucede no romance, não depende do herói solitário, mas decorre sempre do coletivo. Tal concepção do indivíduo nos remete ao conceito de ser social em perspectiva marxista, segundo o qual a sociedade é anterior ao indivíduo ou, ainda, o indivíduo é resultado de um processo de evolução que depende da sociedade para acontecer. Percebemos, dessa forma, como o homem não se dissocia dos elementos sociais que o cercam. A concepção marxista de ser social possibilita que todo o processo de formação do homem seja pensado de outra maneira, além da perspectiva meramente biológica – é a ontologia do ser social, uma das bases do humanismo de Marx.

Para compreender devidamente os pontos que estabelecem uma ligação entre o pensamento aristotélico e as ideias de Karl Marx, é interessante ressaltar a dialética de aparência e essência. A arte verdadeiramente realista, defendida por György Lukács, reúne aparência e essência em uma unidade contraditória. Tal contradição está no cerne da vida em sociedade e em sua objetividade, de modo que a arte realista é aquela capaz de representar as forças antagônicas que estão em movimento na história. Desse modo, a representação artística apenas da aparência (como a arte naturalista) ou da essência dos fatos é incompleta, visto que a contradição é a base das relações sociais e a conexão indivíduo e sociedade só se faz quando se apreende a essência que está na aparência.

Duas outras categorias que foram se delineando mais claramente a partir da leitura que Marx fez de Hegel foram a objetivação e a alienação. Hegel acreditava que o Espírito Absoluto teria sido separado de si mesmo ao se alienar (objetificar) na natureza, mas poderia retornar à completude de sujeito-objeto idêntico por meio da ação do homem no mundo; Marx, por sua vez, percebe o trabalho como objetivação da ação humana no mundo natural, visto que é por meio dele que o homem se separa da natureza, torna-se verdadeiramente homem e transforma o mundo natural em mundo humano. Assim, é transformando objetos extraídos na natureza em objetos humanos que o homem se torna consciente de sua condição, de sua individualidade, e se reconhece como parte de um gênero. Apesar de tal assunto não ser tratado com profundidade neste trabalho, recomendamos a leitura do livro *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista* (1970), no qual questões complexas relativas à influência do pensamento de Hegel para o desenvolvimento do marxismo são debatidas.

Outros conceitos marxistas também são relevantes para este trabalho, pois, ao pensá-los, é possível compreender a grandeza de categorias como ser social, arte como práxis, trabalho como mediação entre homem e natureza, vida social. Uma vez apreendidos tais conceitos, passamos a ser capazes de entender o trabalho como uma ação humana que objetiva a vida da nossa espécie e nos distingue de animais irracionais; enxergamos a arte como um desdobramento desse trabalho e como outra forma de afirmação/realização da essência do homem, da sua ontologia. Para Marx, a relação entre o homem moderno e seus sentidos é mediada pela indústria.

É sabido que Marx nunca chegou a escrever uma obra sobre estética, mas os estudos de alguns teóricos marxistas seguiram direções encontradas em escritos do filósofo e chegaram a formular teorias de estética marxista. Um grande representante desse grupo de

pesquisadores é o crítico húngaro György Lukács, que apresenta uma reformulação da contraposição entre poesia e história, proposta por Aristóteles, e foi responsável por demonstrar como é possível encontrar nos escritos de Marx, caminhos que levam à sua visão sobre a arte e seu papel. A produção crítica de Lukács também é central para este trabalho por apresentar categorias como o verdadeiro realismo artístico, a objetividade da forma, a tipicidade e a particularidade. No livro *Marx e Engels como historiadores da literatura* (2016), Lukács explora melhor o contato que os autores tiveram com obras e estudos literários, assunto que não será aprofundado neste trabalho.

Além disso, alguns pares são fundamentais para a compreensão do pensamento lukacsiano e para a relação história e literatura, a saber: universal e singular, essência e aparência, forma e conteúdo; tudo buscando uma melhor contextualização para a posterior aproximação entre *O deserto dos Tártaros*, *Os ratos* e os regimes totalitários/fascistas que estiveram em vigor no início do século XX, que devastaram países física e emocionalmente e cujos reflexos na vida dos indivíduos foram imensos.

No caso de *O deserto dos Tártaros*, não há nenhum tipo de contextualização. Não se sabe qual é o ano, apesar de o meio de transporte principal ser o cavalo, e não se sabe qual é o país em que a guarnição de fronteira se localiza, apesar de muitos personagens terem nomes e sobrenomes aparentemente italianos. O que é evidente, contudo, é a importância do militarismo e o grande papel desempenhado por generais e comandantes – além do grande fascínio exercido pelo exército e suas normas sobre os oficiais. A impressão que prevalece é a de um governo no qual o militarismo exerce grande influência (e opressão).

Já em *Os ratos*, o cenário é a Porto Alegre dos anos 30. Naziázeno perambula pelas ruas da cidade em busca de uma solução para sua dívida com o leiteiro e torna possível ao leitor identificar como se dão as relações entre os indivíduos, qual o lugar do funcionalismo público e como a vida de cada cidadão é afetada pelo governo de Getúlio Vargas. A opressão percebida na obra de Buzzati também está presente na narrativa de Dyonélio Machado, ainda que de maneira mais silenciosa e configurada nos moldes de um sistema capitalista.

A hipótese principal deste trabalho é demonstrar como as situações e experiências vividas pelos personagens dos dois romances escolhidos estão relacionadas com o contexto histórico e político de produção do romance, ou, ainda, como a realidade social se torna aspecto constituinte da narrativa ao lado dos elementos formais. Tal característica nos remete

ao conceito de “redução estrutural” de Antonio Candido, segundo o qual o conteúdo é internalizado pela forma na obra literária.

Em *O deserto dos Tártaros* e *Os ratos*, vemos duas narrativas ficcionais repletas de correlações com a realidade social italiana e brasileira em início de século XX, de sorte que o segundo capítulo deste trabalho tem como matéria principal os acontecimentos históricos do período, em caráter de contextualização, além de interpretar a história literária italiana e a literatura brasileira modernista para montar um cenário literário no qual se encaixam os dois romances. Nessa parte, também são analisados, sem muito aprofundamento, os regimes fascistas e sua ascensão, na Europa, assim como o período que leva à ditadura de Getúlio Vargas, no Brasil. Attilio Momigliano e Francesco de Sanctis são os autores que servem como referência para uma melhor compreensão da produção literária italiana, de Dante Alighieri a escritores do final dos anos 1990. Quanto ao contexto histórico e político da Itália, recorreremos a Giulio Ferroni. Com relação ao Brasil, Alfredo Bosi é a base do contexto literário analisado; a referência histórica é Boris Fausto.

Chegamos, então, à segunda parte do capítulo 2, em que o fascismo é estudado. Para compreender este regime que atingiu seu auge na II Guerra Mundial, momento em que milhões de pessoas foram mortas por consequência do fascismo italiano e do nazi-fascismo alemão, principalmente, é preciso compreender seu conceito, suas características e sua ascensão – para tanto, os autores utilizados como base teórica foram Leandro Konder e Erich Hobsbawm, ambos capazes de explicitar o percurso do fascismo e os horrores por ele causados, além de suas consequências para a vida cotidiana daqueles que foram direta ou indiretamente afetados por ele. Ao passo que o conceito de fascismo se torna mais claro e suas manifestações ficam mais evidentes, citações de *O deserto dos Tártaros* são incluídas para que seja mais fluida, no momento da análise literária, a compreensão da correspondência entre processo social e forma literária: trechos de situações que evidenciam o caráter desumano e fascista de procedimentos realizados no interior de um forte militar e as suas consequências morais e psicológicas para os oficiais que ali vivem.

O papel da realidade na constituição da narrativa é o ponto central da terceira parte do capítulo 2: é aqui que buscamos compreender como fatos sociais conseguem se tornar parte constituinte da estrutura literária, assim como elementos formais. O foco é enxergar se o fator social está apenas fornecendo matéria para que o estético se realize ou se o seu papel é realmente essencial e determinante para o valor estético de uma obra de arte. Para tanto,

recorremos aos estudos do sociólogo e crítico brasileiro Antonio Candido e seu livro *Literatura e sociedade* (2000), que têm essa complexa relação como temática principal.

Além de Candido, escritos de György Lukács sobre Tolstói e Dostoievski servem como norteadores por apresentarem o pensamento que busca determinar a ocorrência de fatores sociais atuando como constituintes da forma literária em narrativas criadas por dois grandes escritores do mundo moderno; é possível, assim, compreender como o clima de solidão e espera, presente em *O deserto dos Tártaros* e *Os ratos* encontra equivalência em romances escritos em séculos anteriores, em países que têm realidades sociais e políticas muito diversas. Lukács nos mostra como os grandes autores realistas são capazes de realizar a correta proposição de problemáticas, ao invés de tentar apresentar propostas rasas: assim, a transformação do mundo social pelo capitalismo se torna um dos principais argumentos dos autores, aspecto que é também de grande importância para este trabalho, pois o que se tenta demonstrar é como Dino Buzzati e Dyonélio Machado conseguem propor esta questão em períodos políticos de opressão.

Percebe-se, portanto, no segundo capítulo, como os contextos históricos de Brasil e Itália contribuem fornecendo fatores sociais que passam a atuar como elementos constituidores das narrativas, de maneira semelhante àquela praticada nos romances de Tolstói e Dostoievski, o que contribui para a legitimação de algumas características estéticas que serão analisada mais adiante no trabalho.

A tragédia enquanto gênero e a sua passagem para a situação trágica no romance é analisada na primeira parte do capítulo 3; é quando realizamos um estudo da tragédia, termo que deve ser empregado de maneira cuidadosa, assim como do conceito de trágico e a sua empregabilidade ao representar situações trágicas na forma romanesca. Para tanto, Peter Szondi e seus ensaios sobre o trágico servem como referência, além do sempre presente Lukács, com seus textos sobre tragédia e sobre o papel do romance em uma sociedade que, por sua complexidade e suas particularidades, não pode mais ter suas contradições representadas pelo gênero épico. A tragédia, então, dá lugar à situação trágica no romance, caracterizadas por elementos trágicos.

Ainda no capítulo 3, buscamos entender as relações entre o fascismo e a vida cotidiana e, principalmente, interpretar Giovanni Drogo e Naziazeno como exemplos de personagens cujas vidas são afetadas pela opressão que sofrem. Defendo que, quando um sistema fascista

está em vigor, a vida do povo sofre impactos que, analisados mais detidamente, podem ser identificados como fatores sociais que integram a representação artística, dando origem ao personagem comum em situação trágica.

Para corroborar tal pensamento, Erich Auerbach entra em cena com suas análises de Montaigne, segundo as quais o autor defende o valor presente em narrativas cujo protagonista não tem uma existência excepcional, e Virgínia Woolf, com suas representações plenas de fluxo de consciência possibilitados por acontecimentos do cotidiano, conforme pode ser observado também em *Os ratos* e *O deserto dos Tártaros*. Além disso, queremos demonstrar que é a miséria social que atormenta ambos os protagonistas, de modo que as esperas e angústias vividas por eles têm origem em fatores sociais.

Chegando à terceira etapa do capítulo 3, é feita uma leitura analítica das obras literárias; é aqui que o nosso foco se volta para elementos formais das narrativas, como personagens, espaço, temporalidade, papel do narrador e as relações dessas categorias com a representação da solidão e da espera vividas pelo indivíduo moderno em contexto capitalista.

Comentamos como a linguagem utilizada em *O deserto dos Tártaros* transmite suspense e expectativa, criando uma atmosfera que se aproxima do fantasmagórico que contagia o leitor. Já em *Os ratos*, a narrativa tem uma linguagem simples e direta, além de capítulos curtos, o que contribui para a sensação de um mundo fragmentado. É perceptível, em ambas as obras estudadas, a impotência do homem perante um mundo que lhe é hostil, uma sociedade na qual sua participação é prescindível. Tal característica está relacionada à concepção do anti-herói: Naziazeno, um anti-herói que tem como maiores obstáculos o seu comodismo e a sua espera por uma fatalidade que solucione seus problemas; Drogo, um anti-herói incapaz de tomar alguma providência que mudaria seu destino por comodismo, além de apresentar traços de inveja e egoísmo.

Sobre os personagens, é importante observar que eles não são caricatos, o que acarretaria em uma distância maior do realismo verdadeiro e impediria que a obra possibilitasse a catarse aos homens. É interessante também levar em consideração o confinamento vivido pelos dois protagonistas: a situação de Giovanni Drogo é mais clara, tendo em vista que, além das questões sociais, o oficial está cercado por imensas montanhas e muralhas que o separam fisicamente do mundo exterior; já no caso de Naziazeno, seu confinamento estaria mais relacionado ao fato de que a cidade não o acolhe e nela o homem

não se reconhece, de maneira que o aspecto social é mais determinante para confiná-lo do que as construções de fato. Tentamos demonstrar, portanto, como os personagens dos dois romances podem ser típicos e representam as contradições da sociedade.

Na etapa de análise das obras, também é posta em foco a categoria do espaço no romance. Tanto em *Os ratos* quanto em *O deserto dos Tártaros*, os espaços contribuem para que os personagens sintam-se sozinhos, ainda que estejam vivendo em sociedade e cercados por outras pessoas, de modo que aspectos físicos de construções e ambientes reforçam a segregação e injustiças características de uma sociedade capitalista.

A narração, por sua vez, também contribui para que a solidão esteja presente nos dois romances em um nível formal: tanto Drogo quanto Naziazeno têm dificuldades em narrar sua própria história – é a chamada anulação narrativa, que está relacionada a uma incapacidade de narrar que se dá após a II Guerra Mundial. *Os ratos* e *O deserto dos Tártaros* correspondem a representações de mundos nos quais, devido à ausência de esperança, torna-se impossível agir. Dessa maneira, a falta de iniciativa dos protagonistas seria mais uma confirmação dessa impossibilidade do que uma evidência de desinteresse pelas suas próprias vidas.

Objetivamos, por fim, demonstrar a estreita relação entre a espera e a vida cotidiana afetada pelo fascismo, que está associada a uma sensação de impotência, visto que os homens percebem a chegada do fascismo e são obrigados a aceitar que não há nada que possa ser feito para mudar aquela realidade.



## CAPÍTULO 1

### 1.1 O deserto dos Tártaros e Os ratos

*O deserto dos Tártaros* (Il deserto dei Tartari), romance publicado em 1940, escrito pelo escritor e jornalista italiano Dino Buzzati, é uma obra intensamente aclamada pela crítica e que alcançou um sucesso notável e passou logo a ser considerada um clássico.

Ao apresentar-nos o protagonista Giovanni Drogo, Buzzati é capaz de prender definitivamente o leitor à trama do jovem oficial do exército que, recém-formado pela Academia Militar, é enviado para servir no Forte Bastiani – uma guarnição cuja principal função é guardar a fronteira com um imenso deserto a fim de proteger o país de uma possível invasão do povo que, conforme se acreditava, habitava o outro lado do deserto – os Tártaros.

Ao chegar àquela que seria sua morada na nova etapa que se iniciava, Drogo logo percebe algumas estranhezas como, por exemplo, o fato de ter sido enviado a um local aonde os militares iam somente a pedido, visto que o tempo de serviço no forte era contado em dobro. Após uma conversa com o major Matti, ajudante-mor de primeira da guarnição, e pedir para ser transferido de volta para a cidade, Giovanni acaba concordando em permanecer por quatro meses na fortaleza e, então, ser transferido por meio de uma desculpa médica. No entanto, o protagonista não esperava que fosse ser contaminado pela atmosfera misteriosa e pelos hábitos do local e, no momento em que deveria ser liberado pelo médico, de súbito resolve permanecer ali por mais dois anos.

Assim, Drogo passa toda a sua vida na fortaleza que quisera deixar imediatamente após sua chegada – e em algumas fracas tentativas ao longo da sua jornada. A esperança que todos os oficiais do forte compartilhavam, de que, um dia, os inimigos viriam pelo deserto e, finalmente, todo aquele tempo na guarnição seria justificado por meio da gloriosa batalha, é internalizada pelo oficial que, não mais tão jovem, percebe que aquela vida é tudo que lhe resta.

*O deserto dos Tártaros* é, conforme pudemos observar, uma obra de grande importância internacionalmente e que foi considerada a obra prima de Dino Buzzati. No entanto, a narrativa a ser estudada neste trabalho não foi amplamente estudada por pesquisadores brasileiros; dentre as poucas publicações encontradas acerca de Dino Buzzati,

as que analisam *O deserto dos tártaros* correspondem a um número ainda menor. Assim, apesar de contarmos com uma escassa fortuna crítica disponível sobre Buzzati, foi possível reunir algumas abordagens relevantes sobre o autor e, ainda, foram encontrados alguns estudos realizados em outros países, textos que estão escritos em inglês e italiano e que também serão abordados neste trabalho.

Um trabalho muito relevante é o artigo *Quatro esperas*, do renomado crítico literário brasileiro Antonio Candido. No texto, dividido em quatro partes, quatro obras literárias são analisadas. A primeira parte, “Na cidade”, engloba o poema *À espera dos bárbaros*, de Constantino Cavafis; na segunda, “Na muralha”, a atenção é voltada para o conto *A construção da muralha da China*, de Franz Kafka; na terceira parte, “Na fortaleza”, é estudado o romance que nos interessa, *O deserto dos Tártaros*; a quarta parte, por fim, aborda *O Litoral das Sirtes*, de Julien Gracq, e se chama “Na marinha”. De acordo com Candido, as quatro obras em questão possuem afinidades e são permeadas por sentimentos comumente encontrados em nossa sociedade, apesar de não serem dotados de consciência social.

A terceira parte, que diz respeito ao romance *O deserto dos tártaros*, é a mais longa e a que sofre a análise mais esmiuçada. Ponto central do ensaio, o capítulo “Na fortaleza” é dividido em quatro segmentos: incorporação à Fortaleza, primeiro jogo da esperança e da morte, tentativa de desincorporação e segundo jogo da esperança e morte. O livro é apresentado como um bom exemplo do que o autor chama de “romance do desencanto”, no qual o leitor encontra indícios de como a vida pode ser frustrante e como a plenitude pode ser obtida por meio da privação. Nas palavras do autor:

Como a única realidade acaba sendo reduzir tudo a passado, pois o futuro nunca se configura, surge o desencanto. A Fortaleza é o portão fechado atrás de cada um, que mata o presente ao reduzi-lo a um passado que não é o individual, mas o que foi imposto, e ao propor como saída um falso futuro. (CANDIDO, 2010, pp. 150 - 151).

Candido demonstra no artigo citado que a linguagem utilizada por Buzzati, econômica e séria, contribui para exemplificar como a solidão e o vazio presentes no romance fazem parte de uma grande representação dos problemas enfrentados por muitos indivíduos na sociedade moderna.

No artigo *O Espaço e sua funcionalidade n’O deserto dos tártaros*, Altamir Botoso demonstra como o espaço é um componente importantíssimo para a compreensão e análise do romance de Dino Buzzati, assim como do rico universo que envolve o personagem principal da narrativa, demonstrando a incapacidade de ação de Giovanni Drogo diante dos conflitos

que encontra na trama. É demonstrado, assim, como se cria uma harmonia entre o protagonista e o espaço que o cerca; ou seja, a fortaleza e o deserto tornam-se uma metáfora para a solidão.

Seguindo esse raciocínio, Botoso discorre a respeito de cada espaço determinante para a narrativa e como se dá essa ligação tão importante entre espaço e personagem. Alguns exemplos de elementos espaciais analisados são a cidade, a casa, o quarto e o forte, conforme o trecho a seguir:

Todos os componentes espaciais presentes no romance e por nós estudados (cidade, casa, quarto, estrada, forte e deserto) têm uma mesma característica que se sobrepõe às demais: são locais solitários e que acabam por reforçar e realçar o isolamento no qual o tenente Drogo vive. (BOTOSO, 2010, p. 16)

Assim, o autor explica as relações que podem ser encontradas em cada um e, utilizando como base teorias de autores como Mikhail Bakhtin e Osman Lins, comprova a importância do espaço na narrativa de Buzzati ao passo que chama a atenção para o papel modificador que ele possui, influenciando o humor dos personagens e seus estados de espírito.

De forma semelhante ao estudo anteriormente citado, temos, ainda, a dissertação de mestrado de Antonio Marcio Ataíde, intitulada *No deserto a esperar pelos Tártaros: Um estudo sobre o tempo no romance Il deserto dei Tartari de Dino Buzzati*. O autor desenvolve uma análise dividida sobre as relações entre o homem e o tempo que podem ser encontradas na narrativa. Dividido em capítulos, o trabalho aborda, no primeiro, outros estudos e autores que tratam sobre tempo e narrativa; o segundo capítulo traz a discussão da sessão anterior para dentro do romance de Buzzati e, o terceiro, por sua vez, amplia a análise para questões mais profundas da relação espaço e homem. Assim, Ataíde constrói um texto muito completo e relevante para este trabalho.

Em *Homens desertos: espacialidade, existência e sentidos da vida num romance moderno*, artigo escrito por Sidney Barbosa e Ligia Iara Vinholes, *O deserto dos Tártaros* é analisado sob o aspecto do espaço. Os autores acreditam que os deslocamentos realizados por Drogo são extremamente importantes para o desenrolar dos acontecimentos na narrativa e, portanto, desenvolvem uma reflexão partindo de cada um dos espaços por eles considerados significativos na saga do protagonista, tais como: a cidade, a estrada, a fronteira, o forte e, até mesmo, a carruagem utilizada para levar Giovanni Drogo de volta para a casa de sua mãe quando a tão esperada invasão dos Tártaros é iminente.

Chegando ao fim da bibliografia brasileira selecionada, temos dois textos de Izabel Cristina Cordeiro Lima Costa, pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ: o artigo *O manto que vela a morte: Reflexões sobre a narrativa de Dino Buzzati* e a dissertação de mestrado da autora, intitulada *O tempo, o medo e a morte em contos de Dino Buzzati*. Apesar de nenhum dos textos tratar especificamente sobre *O deserto dos tártaros*, o que exemplifica novamente a escassez de bibliografia sobre o assunto, os trabalhos de Izabel trazem à tona elementos e características importantes da narrativa buzzatiana e que são encontrados em diversas obras do autor.

No artigo, a autora procura exemplificar como Buzzati aborda o tema da Morte, tão intrínseco à condição humana, por meio dos contos *Una goccia*, *Sette piani* e *Il mantello*. Dessa forma, a autora empreende uma reflexão sobre o comportamento de cada protagonista e sua relação com o fim inevitável. Ao fazê-lo, Izabel Costa levanta questões muito relevantes para o presente estudo, visto que, como veremos mais adiante na análise das obras, a batalha final do protagonista do romance que estudaremos revela-se como a luta com a morte, aquela que deve ser por ele enfrentada sozinho e sem plateia – o que a torna ainda mais difícil.

Paralelamente, a dissertação de mestrado da autora, apesar de também ser construída em torno de contos de Dino Buzzati – o livro *Sessanta racconti*, oferece uma pesquisa mais completa ao trazer, além da temática da Morte (abordada no artigo acima citado), observações a respeito da importância do medo, do tempo e, ainda, como esses elementos da narrativa influenciam e são inseridos nas obras do autor italiano; mais especificamente, em seis contos: *Una goccia*, *Sette piani*, *Il mantello*, *Il borghese stregato*, *I topi* e *Ombra del sud*. Além disso, Izabel Costa utiliza como subsídios teóricos os autores Norbert Elias, Jean Delumeau, Phillippe Áries, Maria Rita Kehl e Francis Wolff.

É oportuno passarmos, agora, aos trabalhos que versam sobre *O deserto dos Tártaros* e que não foram escritos no Brasil ou por pesquisadores brasileiros. Para começar, temos o artigo *Desert as Revealer of Contradictory Truths in Dino Buzzati's 'The Tartar Steppe' and Kobo Abe's 'The Woman in the Dunes'*, escrito por Dana Sala e publicado no periódico africano *The Scientific Journal of Humanistic Studies*, que propõe um estudo comparado entre as narrativas de Buzzati e de Abe, buscando, principalmente, semelhanças a respeito do papel do espaço geográfico e sua relação com a beleza da condição humana quando confrontada com uma paisagem proibida.

Sala acredita que os dois autores desafiam o clichê do homem em luta com a crueldade da natureza revelando, assim, uma visão diferenciada das contradições da essência humana. Considerando as duas narrativas como obras-primas que trazem o deserto como símbolo da profundidade humana, a autora chega à conclusão de que a única forma de compreender este deserto é em relação à consciência do vazio interior experimentado pelo homem moderno. Assim, Drogo, apesar dos vários avisos recebidos por outros e por sinais à sua volta, permaneceria incapaz de superar sua solidão.

Outro raciocínio empreendido pela autora é o que vê o Forte Bastiani cumprindo o papel de uma amante para Giovanni Drogo. Elementos como a aparência levemente feminina, além do nome (*Fortezza*, substantivo feminino em italiano), e o seu caráter utópico contribuem para essa idealização. A fortaleza poderia, como uma amante, oferecer proteção física ao tenente Drogo, mas não seria capaz de protegê-lo de si mesmo.

Elaine D. Cancalon, professora aposentada da *Florida State University*, desenvolve reflexões acerca da importância das estruturas espaciais em diversas narrativas de Dino Buzzati – entre elas, *O deserto dos Tártaros* – em seu artigo *Spatial structures in the narrative of Dino Buzzati*. A autora baseia seu texto na ideia de que é claramente discernível a importância do espaço e suas estruturas nas obras de Buzzati e, ainda, que sua representação é feita por meio de enormes e monstruosas prisões das quais não seria possível escapar. Assim, o objetivo do estudo é estabelecer uma relação baseada na oposição entre espaço aberto e espaço fechado, sendo que o critério utilizado para tais definições é o quanto o personagem é capaz de ver além de seu enclausuramento. Ou seja, apesar de se encontrarem sempre no escuro, dentro do forte e em seus corredores, os soldados podem constantemente olhar para fora, para as montanhas que os cercam, de cima do terraço, para procurar por sinais de que os inimigos estariam avançando pelo deserto. No entanto, apesar de ter a possibilidade de olhar sempre para fora da construção, Giovanni Drogo nunca encontra aquilo que procura e passa toda a vida à espera.

Uma abordagem diversa é aquela feita no texto *Scrutando il deserto nel buio, in attesa del nemico*, de Fabrizio Mattevi. O autor estabelece uma relação entre a versão cinematográfica do romance de Dino Buzzati, lançada em 1976, e o contexto de tensão vivido por todo o mundo no período da Guerra Fria. Mattevi diz que, poucos dias após a exibição do filme por diversas redes televisivas, no início de 1983, os aviões soviéticos aniquilaram um *Boeing* sul-coreano. Assim, segundo ele, a aproximação entre os fatos e os acontecimentos,

ficção e realidade, fez-se inevitável: o forte Bastiani exprimiria a obscuridade da situação humana, pois, para ele, nós vivemos em uma fortaleza – não apenas em sentido metafórico, já que as superpotências fariam tal papel (MATTEVI, 1983).

Bart Van Den Bossche, ao apresentar-nos o artigo *Mitopoiesi e tipologia ne 'Il deserto dei Tartari' di Dino Buzzati*, desenvolve um ponto de vista segundo o qual o romance em questão traria algumas características narrativas que a aproximariam de diversos gêneros narrativos tradicionais tais como o conto de fadas, a parábola e o mito. Para legitimar suas afirmações, o autor analisa aspectos como a construção do espaço narrativo, a economia de informações sobre o ambiente da história, o horizonte limitado do mundo narrativo e a oposição entre cidade e forte, que direcionam sua interpretação para o entendimento de um mundo narrativo reduzido articulado à narração de um problema moral ou existencial específico.

Em *La dimensione esistenziale dello spazio e del tempo nel 'Deserto dei Tartari' di Dino Buzzati*, trabalho escrito por Marie Geierová (estudiosa de Olomouc, República Tcheca), temos uma pesquisa muito bem feita e bem estruturada que analisa a organização espaço-temporal do romance e interpreta o seu papel na relação com a existência do protagonista, Giovanni Drogo.

Geierová divide sua tese em três capítulos principais. O primeiro traz uma breve apresentação sobre a vida e a obra do autor italiano, ressaltando acontecimentos que influenciaram a sua escrita. O capítulo seguinte reúne uma análise de várias funções e características do espaço romanesco e dá uma atenção especial ao Forte Bastiani, além de refletir sobre a ligação entre Drogo e o espaço em que se encontra, assim como a influência que sofre e que é capaz de determinar os rumos de sua vida. Por fim, a autora dedica o terceiro capítulo à análise do tempo, sua importância na divisão da narrativa e, novamente, como se dá a relação deste elemento da narrativa com o protagonista.

Encerrando a nossa breve pesquisa sobre a recepção de *O deserto dos Tártaros*, chegamos à tese de doutoramento escrita por Francesco Giustini e apresentada na Universidade de Bolonha, em 2009, denominada '*Narrativa di frontiera' – Fenomenologia di una forma aperta*. Giustini inicia o seu texto com uma reflexão sobre figuras e mitos da fronteira e, em seguida, analisa várias obras, de autores diversos, pensando como cada

narrativa pode ser enquadrada na ideia da fronteira e agrupando-os em eixos como, por exemplo, a comunicação, a imaginação e, é claro, a questão da espera.

É no capítulo da espera, *Aspettare*, que o autor volta a sua atenção para *O deserto dos Tártaros*, juntamente com *Waiting for the Barbarians*, de J. M. Coetzee. No entanto, surge um obstáculo: o romance de Buzzati, italiano, foi publicado em 1940; já o sul-africano Coetzee teve seu livro publicado em 1980. Apesar das diferenças marcantes, é possível encontrar afinidades presentes nas obras no que diz respeito às características que conferem às obras o “sentimento della fronteira” (GIUSTINI, 2009). Um dos pontos em comum é a falta de uma definição espaço-temporal – não é possível situar os romances em algum lugar ou país específico, tal como não é definido o período em que as narrativas ocorrem. Em suma, Giustini conclui com o pensamento de que o sentimento de fronteira presente nas obras é aquele de quem espera, sem nada de majestoso ou heroico e que vive no limite em que, esporadicamente, vê-se uma luz, uma esperança - apenas para, em seguida, voltar a esperar.

Como pudemos perceber, a espera é uma questão de extrema importância em *O deserto dos Tártaros*, e permite comparações com obras de diferentes países e gêneros. Na literatura brasileira, não foram muitos os autores que trabalharam com esse tipo de espera desenvolvido por Dino Buzzati. No entanto, uma opção a ser considerada é o romance *Os ratos*, do escritor e médico psiquiatra gaúcho Dyonélio Machado, que se enquadra no grupo de produções realizadas na década de 1930 – período marcado pelas grandes mudanças que o gênero romance sofreu.

Publicado em 1935 e vencedor do Prêmio Machado de Assis, *Os ratos* traz a saga de Naziazeno, um homem de classe baixa que precisa pagar uma dívida de cinquenta e três mil réis ao leiteiro até o dia seguinte, sob pena de ter o seu serviço cancelado e precisar deixar a mulher e o filho sem mais esse alimento (a manteiga e o gelo há muito não estavam mais presentes na mesa da família). Diante desse ultimato, o protagonista passa o dia inteiro em busca de uma solução para seu problema. Entretanto, essa busca está mais relacionada à espera do aparecimento de uma solução (seja um empréstimo conseguido com o chefe ou algum amigo, seja ganhar a sorte em jogos de azar – com o perdão do trocadilho) do que a uma verdadeira tentativa de solução empreendida pelo protagonista, que tem a falta de iniciativa como característica marcante.

No capítulo intitulado *Dyonélio Machado*, de *Uma história do romance de 30*, Luís Bueno analisa o protagonista, Naziazeno, sob a ótica do fracassado, que é recorrente e determinante nos romances da década de 30. A princípio, Bueno destaca o caráter de livro social e proletário do romance para, em seguida, restringir-se apenas às características do personagem principal, que não possui nenhuma grandeza heroica e que é construído a partir de um narrador que chama a atenção do leitor por não ser tradicional. Diferentemente dos narradores de outras obras que retratam o proletariado, em *Os ratos* o narrador não incorpora os valores do universo do protagonista – pelo contrário, marca no discurso a sua separação em relação à figura marginal. No entanto, a forma como essa característica se dá é bem paradoxal: o olhar de Naziazeno, em alguns momentos, se confunde com o do narrador.

A partir desses elementos, Luís Bueno diz ser possível pensar em uma anulação da voz narrativa, que se conjuga à consciência do personagem e possibilita a redução (ou quase extinção) das distâncias entre as duas instâncias narrativas. Contudo, apesar dessa proximidade, o protagonista não encontra um cúmplice no narrador; em momento algum sua falta de iniciativa é justificada ou reduzida pela outra voz. Ao enumerar fatores que confirmam essa posição peculiar do narrador, o autor chama a atenção para indícios que a caracterizam, tais como o uso de grifos e aspas (aparentemente sem seguir algum critério) e a forma como o tempo é manipulado, o que também provoca inquietação no leitor:

O narrador, com esse estratagemas, parece estar brincando com o leitor, sonhando-lhe a cena que ele esperava e deixando-o, como a narrativa, em estado de suspensão das expectativas criadas pelo capítulo anterior. Mais que brincar, no entanto, o que ele faz é indicar ao leitor que a sobreposição da visão do protagonista à sua não implica uma redução de ponto de vista da narrativa, é antes temporária e planejada, buscando um determinado fim.  
(BUENO, 2006, p. X)

Assim, Luís Bueno conclui que a representação do fracassado que Dyonélio Machado reproduz é muito mais radical do que aquelas realizadas pelos seus contemporâneos; o que se deve, principalmente, à forma como o autor foi capaz de conferir introspecção ao seu protagonista, característica que aumentou o grau de humanidade da figura marginal, e por conseguir trabalhar com a diferença, sem necessidade de apoiar-se na simpatia ou no lado sentimental da situação, além de distanciar a voz do intelectual da voz do personagem.

Davi Arrigucci Júnior, em *O cerco dos ratos*, posfácio escrito para o romance, diz tratar-se de uma narrativa breve, mas capaz de surpreender pela forma como consegue equilibrar elementos psicológicos e sociais, além da concentração e profundidade com que aborda questões representativas da sociedade em geral. O autor diz ainda que o romance é



capaz de se manter dentre as obras fundamentais da literatura brasileira por exemplificar bem como seria possível escrever sobre a vida em sociedade sem precisar seguir o caminho do naturalismo de linguagem banal ou na reprodução brutal da violência das cidades.

Em outro tópico da mesma publicação (são cinco, no total), Arrigucci Júnior procura analisar questões estéticas da narrativa de Dyonélio Machado, comparando a obra a textos de autores como Gógol, Dostoiévski e Tchécov por suas afinidades, mas ressaltando que a estética de *Os ratos* consegue levar o leitor ao início do século XX e penetrar no contexto da vida do brasileiro desse tempo. Outra importante observação do autor diz respeito à brilhante capacidade de Machado de encontrar no meio animal um correspondente, uma imagem que representa o percurso e a situação emocional do protagonista que, por ser um símbolo de grande significado, vai além das relações puramente físicas e se estende para a forma de construção da narrativa e, do mesmo modo, para o discurso. Por fim, é dito que “o romance de 1930 se tornou, entre tantas coisas relevantes, um mapa moral da geografia humana do Brasil” (ARRIGUCCI JR, 2004).

No artigo intitulado *A lógica do dinheiro e a cidade moderna em ‘Os ratos’*, Márcia Helena Saldanha Barbosa e Mauro Gaglietti estudam o romance em foco utilizando como referência a crítica da modernidade de Georg Simmel. Dessa forma, são analisadas as relações entre o dinheiro e a sociedade, assim como as consequentes segregações e indiferenças, juntamente com a desvalorização do homem e diminuição da individualidade dos habitantes de uma comunidade centrada nas relações monetárias.

Os autores explicam que o indivíduo que se enquadra nessas características sociais é constantemente exposto a tantos estímulos que perde a capacidade de reagir da forma considerada adequada a cada um deles. Assim, ganha espaço a indiferença do homem aos estímulos, o que poderia explicar o recorrente aumento nas distâncias psicológicas que existem apesar da proximidade física, e que é um sintoma da sociedade moderna. Paralelamente, o romance de Dyonélio Machado representa todas essas teorias ao apresentar um personagem cuja vida está centrada nas relações monetárias, e que tem como principal fator motor a busca obsessiva pelo dinheiro de que necessita; possibilitando, dessa forma, a presença do caráter universal da obra.

Outro ponto importante que é destacado pelos autores é o fato de que uma das bases estruturais da narrativa seria a relação homem/espaco e o aspecto de organismo vivo que a

cidade possui. Ou seja, de acordo com o artigo, o imenso sofrimento do protagonista não estaria relacionado apenas à busca pelo dinheiro que poderia quitar a sua dívida, mas poderia ser associado à falta de correspondência entre seus sentimentos e as situações impostas pelo ambiente em que está imerso. Os autores concluem que Naziazeno representa a porção desesperançada da população, que trabalha sem perspectivas de ascensão social ou melhorias de vida e é engolido pelo mundo capitalista.

José Antônio Cavalcanti, no artigo *Na cidade dos homens invisíveis*, estuda o *Os ratos* relacionando a narrativa às teorias de Zygmunt Bauman, Walter Benjamin e à escrita cidadina da década de 1930 no Brasil, que corresponde à época da aparição do conceito de indivíduo na literatura brasileira. O autor também trata a cidade e as ruas do romance como ambientes de perda nos quais a individualidade é suprimida e que estão ligados a uma poderosa pressão social; assim, os ambientes da narrativa passam a ser agrupados em “mundo exterior”, representado pelas ruas, e “mundo interior”, associado à personalidade frágil e sem autonomia do protagonista.

Cavalcanti ressalta que, apesar de estar claro para o leitor que as ações e intenções de Naziazeno são inutilizadas e dissolvidas pela multidão que está ao seu redor, o protagonista não é capaz de perceber que todas as dificuldades que enfrenta são consequências da eterna atitude de espera do personagem – a espera de que alguma solução mágica apareça e resolva seus problemas. No entanto, haveria algo de teatro na saga de Naziazeno: o homem pensa, ensaia, constrói em sua mente todos os cenários necessários e pertencentes às situações que enfrentará – quadros que permanecem apenas no seu imaginário, não chegando a se concretizar.

Por fim, José Cavalcanti defende que existe algo de policial em *Os ratos*, uma forte tensão psicológica que acarreta o suspense da obra, relacionando a situação do devedor à do criminoso: ambas têm como resultado a exclusão social.

Em *Criação literária por Dyonélio Machado: a gênese de ‘Os ratos’*, artigo escrito por Camilo Mattar Raabe, são analisados, primeiramente, diversos depoimentos do autor que versam sobre o processo criativo pelo qual ele passou ao produzir seus textos literários. Em seguida, a análise se volta para depoimentos que dizem respeito ao processo de escrita de *Os ratos*. A relevância desse artigo para este trabalho está, principalmente, na grande fonte biográfica e na compilação de olhares que outros autores tiveram sobre Dyonélio Machado.

É interessante mencionar os trabalhos de Aline Pereira Gonçalves, que realiza análises interessantes em um artigo e em sua dissertação de mestrado. No artigo chamado *Muito prazer, sou Dyonélio Machado, autor de 'Os ratos'* é feita uma breve biografia do autor e do processo de escrita do romance, entrando em seguida em uma análise da narrativa de Machado. Aqui, Naziazeno é apresentado como um cidadão simples que vive com a sensação de não pertencer à sociedade que o cerca e que tem a solidão como companheira. A autora chama a atenção, ainda, para o fato de que a maior preocupação do protagonista é poder pagar a sua dívida com o leiteiro, em detrimento da situação em que ficaria a sua família sem o fornecimento do alimento. O que mantém o homem em movimento e em busca pelo dinheiro é mais o orgulho do que a preocupação com o bem estar dos familiares, o que dá margem à discussão da pressão social vivida pelo indivíduo moderno.

Já em sua dissertação de mestrado, intitulada *O rato que vê, o olho que rói: um estudo multifocal de 'Os ratos', de Dyonélio Machado*, a questão biográfica recebe menos atenção (restrita ao primeiro capítulo: “Naziazeno e os olhos dos outros”) e dá espaço aos outros ensaios que compõem o trabalho, a saber: “Quão modernista é o autor de *Os ratos*”, “Naziazeno e o mito de Sísifo” e “Um pobre diabo e seu mundo cordial”.

No primeiro ensaio, Aline Pereira Gonçalves pensa questões estéticas e de tempo ao refletir sobre o enquadramento de Dyonélio Machado no Modernismo brasileiro. A autora destaca que Machado se afasta notadamente das características predominantes nas produções da sua época (que tinham a denúncia como carro-chefe) e inova com suas narrativas, o que se deve principalmente à aproximação com o romance psicológico, visto que o meio urbano já vinha aparecendo com frequência nas produções da época. O segundo ensaio, evidentemente, compara a saga de Naziazeno a Sísifo, personagem de Albert Camus que, condenado por Zeus, deve carregar diariamente uma pesada rocha até o topo de uma montanha – exemplo de vida sem esperança de ascensão. Por fim, o terceiro ensaio contém a reflexão sobre a responsabilidade pelas dificuldades que o protagonista enfrenta – seriam culpa da máquina capitalista ou da falta de iniciativa de Naziazeno?

Para concluir, Carla Tatiana Boaretto, também em sua dissertação de mestrado (*O discurso narrativo de Os Ratos: a voz da crítica e a linguagem cinematográfica*), analisa os aspectos realistas e modernos e procura encontrar características da linguagem cinematográfica no romance. Dessa forma, a autora procura descobrir como o discurso narrativo da obra estaria relacionado a uma construção moderno-realista e destaca, como os

outros autores vistos, que a espera de Naziazeno corresponde às lutas enfrentadas pelo homem comum diariamente na sociedade capitalista e representa o aniquilamento do indivíduo na coletividade.

Tendo em vista o que foi exposto sobre as duas obras literárias, a proposta deste trabalho é realizar um estudo sobre as situações trágicas vividas por homens comuns e observar como as experiências que ocorrem com os protagonistas de *O deserto dos Tártaros* e *Os ratos* estão relacionadas ao contexto histórico e político de produção dos dois romances.

## 1.2 Literatura e História

Há muito que diversos autores se dedicam ao estudo da historicidade como qualidade intrínseca do fazer literário. Tal pensamento, que busca relacionar literatura e história, encontra raízes em Aristóteles, que já propunha uma contraposição entre poesia e história ao diferenciar o poeta e o historiador segundo conceitos como necessidade e verossimilhança. O autor defende, em seu livro *Poética* (1966), que ao poeta não cabe narrar o que aconteceu, mas representar o que poderia acontecer. O poeta narra as causas do que aconteceu, as relações entre os fatos, as conexões; procura a qualidade humana dos acontecimentos – que não são algo externo, independente do homem; assim, o poeta narra o que é possível.

A *Poética* tem a tragédia grega como objeto de estudo, um gênero que surge e dura apenas cinquenta anos devido ao fato de se desenvolver em um momento especial para a humanidade: a democracia ateniense, um momento de transição em que uma ordem divina dá lugar a uma ordem humana. Cabe destacar que a solução das tramas trágicas não depende do herói solitário (como acontece no romance), mas decorre sempre do coletivo – e o momento trágico engendra a tragédia. Aristóteles, no entanto, não é um esteta normativista; pelo contrário, ele elabora um modelo de tragédia com base no que já existe e, depois, realiza comparações. Uma reformulação da contraposição entre poesia e história é proposta por György Lukács, conforme veremos mais adiante neste trabalho.

Para que possamos pensar a literatura – ou a arte – como algo que possui raízes históricas, é preciso que se mantenha em mente dois fatos determinantes: 1) a sociedade é anterior ao indivíduo, e 2) se o indivíduo é resultado de um longo processo histórico de evolução, só existe como tal conquanto haja a sociedade. Deparamo-nos, aqui, com o conceito de *ser social*, introduzido por Marx e presente, também, nos estudos estéticos de Lukács. Esse

ser social atingiu um nível de complexidade que não poderia ter surgido do nada – por isso devemos pensá-lo como um fruto dessa relação dialética entre indivíduo e sociedade.

A especificidade de arte precisa ser discutida, assim como seu caráter de atividade humana que se assume como ficção – diferentemente da religião. No texto *A estética*, capítulo de *A arte no mundo dos homens* (2013), Celso Frederico destaca a dualidade básica que está presente na criação artística: o sentido unívoco e a sua capacidade de evocar sentimentos. De acordo com o autor, a arte se forma com base nesses dois componentes. É aqui que está, ainda, o que diferencia arte de magia ou religião: o caráter fictício dos objetos mágicos ou religiosos diferencia-se dos objetos artísticos pois a magia e a religião acreditam na verdade de seus objetos, em sua transcendência – a arte, por outro lado, cria um mundo que não pretende ser real. Assim, a evocação do representado é dirigida ao homem, aquele que vai receber o objeto.

A arte é algo processual, em devir – característica que nem sempre a linguagem é capaz de captar. Na tragédia grega, por exemplo, não existe esse ser processual. O indivíduo como hoje o conhecemos não é o mesmo daquele em Homero e isso tem consequências que determinam forma e conteúdo artísticos que são distintos de acordo com momentos históricos diferentes. A historicidade não se soma à literatura, uma vez que não existe literatura sem história. É possível, portanto, encontrar a história em um poema. Os gêneros literários correspondem, também, a resultados de processos históricos, não circunstanciais – cada gênero é histórico internamente. O romance, por exemplo, é fruto do momento moderno – é o mundo prosaico.

Na história, não há circunstâncias acidentais. Um bom exemplo disso é não ser possível pensar em lírica antes do indivíduo burguês, visto que ele é o primeiro que pretende falar de si. No período anterior a 1848, observa-se, na literatura e nas artes em geral, tendências de reação à realidade – representadas por formas e conteúdos análogos da consciência histórica. Essas tendências estão fortemente relacionadas à reviravolta que ocorreu em toda a vida política e intelectual da burguesia naquele momento – mudanças que, após 1848, dariam início e contextualizariam a decadência de uma classe burguesa que, a fim de continuar no poder, deixou de ser uma classe representativa dos interesses da sociedade, do proletariado e, conseqüentemente, do progresso.

No livro *O romance histórico* (2011), György Lukács percorre detalhadamente esse processo de ascensão, mudanças sociais e a posterior decadência por que passa a burguesia, ao passo em que chama a atenção para as lutas de classes que ocorrem na primeira metade do século XIX e conduzem, no contexto da Revolução de 1848, à formulação do marxismo como ciência – fato também favorecido pela publicação, no mesmo ano, do *Manifesto comunista*, escrito por Karl Marx e Friedrich Engels, que inflama ainda mais a insatisfação proletária e do campesinato e colabora para que os protestos culminem na Primavera dos Povos. Essas alterações que ocorrem em diferentes classes afetam a arte e a filosofia, visto que o movimento dos trabalhadores se desenvolve cercado pelas ideologias de decadência burguesa em vigor no período. Aqui, o problema central da vida europeia passa a ser o progresso, e é assim que a formulação histórica da ideia de progresso ganha impulso, apesar de ainda ser preciso que essas ideias amadureçam.

A percepção no mundo da arte é mediada – são inúmeras mediações que a possibilitam. No “mundo real”, a percepção é imediata. No capítulo 2 de *A arte no mundo dos homens* (2013), *Marx: a arte como práxis*, Celso Frederico diz que Marx pôde entender o trabalho como uma forma de mediação entre homem e natureza ao passo em que compreendeu que objetivação e alienação representam categorias diferentes entre si – superação do pensamento hegeliano que as tinha como equivalentes. É primordial para a compreensão do verdadeiro pensamento marxista a percepção de que é a relação homem – natureza que possibilita a vida social. Frederico ressalta que Marx compreende a arte como um desdobramento do trabalho e que, por ser um mundo próprio e completo, precisa de mediações que possibilitem a sua compreensão. Além disso, devemos ter em mente que os sentidos humanos também são históricos. Para o Marx maduro, a relação do homem com os seus sentidos é mediada pela indústria, pela atividade que desenvolve as forças produtivas; a ação humana sobre a natureza é capaz de aprimorar pouco a pouco os sentidos humanos. Assim, tem-se a perspectiva marxista segundo a qual a arte é atividade e realização da essência humana. Por outro lado, as contradições que existem entre o homem e a sua essência, a alienação, impedem o desenvolvimento dos sentidos e fazem com que o indivíduo se torne insensível às coisas belas que o cercam.

Tendo em vista as diversas situações em que é possível perceber que eventos históricos sucessivos no tempo nem sempre representam mudanças para melhor na evolução histórica do homem enquanto indivíduo pertencente a um gênero, chega-se à noção de

progresso contraditório. O progresso é contraditório à medida que se toma consciência de que um período pode ser melhor do que o precedente em alguns aspectos econômicos, mas pode ser pior para o ser humano enquanto ser social, por exemplo. De acordo com Marx, apesar de o sistema de produção capitalista ser aquele que permitiu o maior avanço em alguns setores, não se deve esquecer que tal modelo não é favorável para a atividade artística, tão necessária para a afirmação, o reconhecimento e a evolução humana.

Surge aqui a noção de tragédia histórica, que está relacionada à irreversibilidade; em algum ponto, as coisas se tornam irreversíveis e o homem se vê em situação trágica, ou seja, percebe-se no conflito entre o projeto humano de realizar todas as suas possibilidades e a impossibilidade de realização. Compreenderemos melhor a concepção de tragédia e o peso de seu significado mais adiante neste estudo. Outra categoria que se relaciona com essa questão é o momento histórico contraditório: aquele em que prevalece uma falta de rumo na história, de sorte que as contradições da sociedade em questão não exigem muito esforço para serem representadas. Tais situações têm como consequência a produção de obras de arte que não são verdadeiramente realistas, pois a arte não é utópica e, portanto, só pode falar do próprio tempo.

Retornando ao segundo capítulo do livro de Celso Frederico, *A arte no mundo dos homens*, encontramos uma dissertação sobre o caráter de práxis da arte, a qual não é essência que sempre existiu, mas uma atividade, uma prática.

É sabido que Karl Marx não chegou a escrever uma obra dedicada somente a questões estéticas; no entanto, estudiosos de sua obra (como György Lukács) defendem ser possível encontrar, em suas publicações, pistas e caminhos levando às suas concepções estéticas e formas de pensar fenômenos artísticos. A descoberta do texto dos *Manuscritos econômico-filosóficos* foi de suma importância para que esse pensamento marxista artístico tenha sido levado adiante por Lukács.

Ao apresentar, nos *Manuscritos*, o entendimento de que a arte seria um desdobramento do trabalho, Marx introduz a concepção de arte como forma de afirmação ontológica humana essencial e ainda ressalta que não existe hierarquia entre as diversas modalidades de objetivação. Notamos, aqui, um indício do humanismo, categoria central do marxismo.

O homem é resultado da ação humana, é por meio dela que ele se constitui como homem. Por isso, o artista e o homem real/empírico não são os mesmos. A empiria não é real

pois não fornece as conexões que existem em um certo contexto, o contrário do que ocorre com a arte: por ser mediadora, ela permite que o homem tenha acesso às conexões antes ocultas – ou seja, à realidade. O real são as conexões feitas no mundo.

Não se pode ver a evolução como uma coisa linear; ela nunca é pacífica, nunca se dá sem um grande preço. O preço que o homem paga para seguir sua evolução é o estranhamento (ou a alienação). Para evoluir, o homem supera estranhamentos. Para superar um estranhamento, ele cria outros.

O homem sempre produz valor: de uso ou de troca, e esse valor é uma questão humana, pois não existe valor entre os animais. O trabalho humano sofre mudanças radicais na idade moderna; surge, assim, o trabalho estranhado, que ocorre quando o homem moderno produz valores que lhe são hostis, que ele não reconhece e nos quais não se identifica. A produção em massa é fundamentalmente estranhadora. Essa concepção de trabalho estranhado como forma de incompatibilidade entre a evolução do gênero e aquilo que o indivíduo tem que pagar pelo desenvolvimento representa uma questão importante para a ontologia marxista.

O progresso do gênero humano é uma tendência; no entanto, alguns indivíduos pagam pelo progresso que ocorre. Além disso, esse progresso é contraditório, não linear e pressupõe retrocessos e estagnações na história. Voltaremos nisso mais adiante.

Celso Frederico, no texto intitulado *Um difícil recomeço: arte e verdade objetiva*, quarto capítulo do livro *A arte no mundo dos homens* (2013), apresenta-nos as ideias principais que constituiriam a futura *Estética* de György Lukács, a saber: a realidade material do mundo é refletida pela arte e pelos diversos produtos da consciência humana; as imagens do mundo exterior contêm todo conhecimento, mas funcionam como ponto de partida; a consciência não tem um papel passivo no processo de conhecimento; a arte é uma forma específica de reflexo, que constitui um mundo próprio por se propor a refletir a realidade extensiva da vida, e o faz quebrando a imediatez da vida cotidiana ao criar personagens típicos em situações típicas; o reflexo dado lida com a realidade e as suas possibilidades de desdobramento; e, por fim, a arte precisa encontrar um equilíbrio entre forma e conteúdo.

Entendemos, então, que a arte não aniquila a imediatez: ela chega à essência mantendo a aparência, capta a conexão entre os fenômenos, onde nós só vemos coisas separadas e estagnadas. A linguagem poética é capaz de evidenciar essas conexões que a linguagem



comum raramente pode fazer. Por isso, a atividade artística é necessária para a vida, que é brutalmente empírica – não há conexões.

Voltando ao artigo de Celso Frederico, acima mencionado, observamos que Lukács concebe a arte como uma realidade objetiva, ou seja, a atividade artística seria capaz de ir além das intenções do seu autor; o que é evidente no texto de Lukács (*Arte e verdade objetiva*) é a defesa da objetividade do mundo exterior independentemente da consciência humana, levada a diante visando à diferenciação entre materialismo e idealismo. Enquanto expõe sua tese, surge o conceito de materialismo dialético. Cabe aqui explicar: dialética é conceito segundo o qual um não existe sem o outro; como exemplo, podemos utilizar pares como burguesia e operariado, essência e aparência, necessário e casual, singular e universal, acontecimento e causalidade, efêmero e duradouro, etc. Assim, é preciso que o materialismo seja dialético para dar conta das contradições da vida e do gênero humano, que traz em si potencialidades que não foram completamente desvendadas e, por isso, tem necessidade de recorrer ao passado para tentar compreender o futuro.

A atividade artística tem uma dimensão política muito forte, visto que tem a capacidade de revelar/evidenciar aquilo que a parcela desumana da população não consegue perceber. O poder da arte está em ser ordinário, comum, em revelar aquilo que está ali, mas não é visível. O mundo é heterogêneo; assim, a arte (verdadeiramente realista) torna homogêneo esse mundo.

György Lukács, em seu famoso texto intitulado *Narrar ou descrever* – parte do livro *Marxismo e teoria da literatura* (2010), faz uma defesa da arte verdadeiramente realista e, para isso, utiliza-se da comparação entre trechos que envolvem corridas de cavalos em cada um dos dois romances tomados como exemplo, a saber: *Ana Karenina*, de Leon Tolstói, e *Naná*, de Émile Zola.

De acordo com Lukács, a obra de arte cria um mundo que não é cópia, mas é reflexo, *mimesis*. É partindo desse princípio que o autor desenvolve suas questões a respeito do realismo e como ele aparece (ou não) nos romances escolhidos.

Em *Naná*, o crítico húngaro observa que os acontecimentos da trama não possuem ligações profundas com o fato descrito – a corrida de cavalos – e, por isso, os acontecimentos estão frouxamente conectados entre si e não possuem relevância para o desenrolar da trama; em outras palavras, sua supressão em nada afetaria o desenrolar da narrativa. Já em *Ana*

*Karenina*, pelo contrário, a corrida de cavalos narrada possui uma importância decisiva para o desenvolvimento da trama, tendo em vista que os acontecimentos desencadeados pelos acontecimentos da competição provocam mudanças determinantes em todo o destino dos personagens e altera significativamente o rumo que a narrativa toma.

Questões formais, como o foco narrativo, também são importantes para a compreensão dessa gritante diferença entre os dois modos de representar eventos semelhantes: em *Naná*, a cena é descrita partindo do ponto de vista de um espectador, enquanto Tolstói, em *Ana Karenina*, narra a sua cena do ponto de vista do participante. Aqui, o que está em jogo pode até parecer simples: a oposição entre descrever um fato “estranho” ou narrar o destino dos indivíduos envolvidos na cena. Cabe pensar, assim, o processo criativo do artista e a recepção que o leitor faz da obra: o artista parte do conteúdo para a forma, mas o público precisa partir da forma para o conteúdo.

Relacionada a essa oposição entre narrar ou descrever está a escolha entre participar ou observar a vida social, e é isso que vemos acontecer com as narrativas de autores que, de acordo com Lukács, produzem arte verdadeiramente realista, como Balzac, Tolstói e Dickens, e com romances escritos por autores que se prendem à descrição própria do naturalismo, como Zola e Flaubert. As duas formas de representação correspondem a dois momentos diferentes do capitalismo, evidenciando ainda mais a relação entre literatura e história em foco neste trabalho. Quando a literatura está baseada apenas na observação e na descrição de cenários, é suprimido o intercâmbio entre a práxis e a vida interior, tão necessário para que possam ser realizadas aquelas conexões das quais falávamos há pouco. É a obra de arte realista que permite que o leitor desatento fique mais atento e perceba as conexões que outrora deixava passar. A obra de arte está realizando conexões e ajuda o seu público a perceber conexões feitas tanto pela arte quando pelo capitalismo.

Outro texto interessante e que nos ajuda a continuar essas reflexões é intitulado *Arte livre ou arte dirigida?*, também presente no livro *Marxismo e teoria da literatura* (2010). A discussão desenvolvida no texto está relacionada à polêmica sobre a autonomia da arte: se ela é autônoma, pode-se dizer que a atividade artística tem a tarefa de tomar posição nas lutas de classes da sociedade da qual faz parte? É preciso, aqui, lembrar que toda obra de arte configura uma tomada de partido; não aquele partido político, mas o partido da humanidade em busca de evolução.

Fazer conexões não é uma ação pacífica, é uma intervenção e uma tomada de partido. Assim, compreendemos como é possível que a arte panfletária não seja considerada pelo crítico como arte verdadeiramente realista, visto que, ao exagerar na caricaturização dos personagens, o que o autor consegue é uma distância maior do realismo que é capaz de provocar a catarse nos homens.

Catarse, a saber, é um termo que nos remete, novamente, à *Poética* de Aristóteles, e significa, em princípio, “purificação de sentimentos”. Para Lukács, é uma maneira de inteligibilidade do sentimento. A catarse faz com que o sofrimento ganhe um sentido. Desse modo, o chamado efeito catártico ocorre no momento em que a obra de arte, que se havia separado do mundo cotidiano, volta a ele.

A obra de arte é autônoma; esse é o caráter mundanal da obra de arte: ela cria o seu mundo. Esse mundo é reflexo de um mundo objetivo que existe independente da consciência humana e corresponde à sociedade, à natureza humanizada. É importante lembrar que, sem a objetivação, não haveria história, evolução ou humanidade.

Lukács diz, ainda, que a grande arte sempre é muito mais livre do que acredita o seu autor; ela aponta a direção da sociedade, suas tendências e contradições, independentemente daquilo que o produtor intenciona realizar ou de suas convicções políticas. Essa, sim, é a tão falada “autonomia da obra de arte”.

A obra de arte é verdadeiramente realista quando mostra, ao leitor, o típico. Para tanto, ela deve representar homens concretos em situações concretas. Um personagem abstrato só existe ao ser inventado pelo autor, não é concreto – desse modo, não há representação da vida. É preciso manter em mente que o concreto está na vida cotidiana, não na cabeça do escritor.

Devemos, ainda, compreender a mediação como algo que está entre o homem e a natureza e não funciona como uma mera passagem, mas como centro organizador. Assim, o elemento mediador pode ser uma classe social, uma etnia, uma nação ou todo e qualquer elemento que faça mediação da totalidade. No romance, portanto, apenas as mediações levam ao típico.

A obra de arte, sob perspectiva lukacsiana, funciona como indicação de um caminho na história humana. Assim, teria um papel histórico fundamental por antecipar o que pode vir a existir na sociedade futuramente – conforme dizia Aristóteles, é preciso que o poeta

represente as possibilidades daquela sociedade. O que a obra de arte reflete toma a forma artística e se torna típico, intenso. O ‘tipo’ engloba as formas motrizes da sociedade.

Segundo Celso Frederico, a discussão sobre o “tipo social” não é recente nas ciências humanas, mas estava presente em discussões de áreas como a sociologia compreensiva e a sociologia positiva, além, é claro, de aparecer nos estudos de Karl Marx. No entanto, diferentemente das concepções defendidas por Max Weber e Émile Durkheim, Marx apresenta uma perspectiva histórica e que não considera o gênero humano como um dado, mas como resultado de um processo intimamente relacionado à noção de objetivação, em que o homem atua sobre a natureza e a transforma, à medida que transforma a si mesmo. Desse modo, sujeito e totalidade externa passam a ser um só, uma totalidade. Cabe lembrar, aqui, da primazia da objetividade sobre a subjetividade – o homem só existe ao passo que se faz homem e altera a natureza ao seu redor. Pelo trabalho, o homem instaura um mundo humano; natural, mas que não existe na natureza. Chegamos, assim, ao trabalho como fenômeno originário dessa totalidade, juntamente com a linguagem, segundo Lukács; é essa a chamada dialética sujeito-objeto: o homem constitui-se como sujeito ao fazer da natureza objeto.

Marx, ao prosseguir suas pesquisas sobre o tipo social histórico, coloca em posição de destaque o tipo típico, por acreditar que este é capaz de representar com a maior clareza o seu gênero. O típico, então, é “um ser específico, *singular*, que, ao mesmo tempo, concentra as tendências mais essenciais da espécie (*universal*) em questão” (FREDERICO, 2013, p. 106).

Definamos, então, os conceitos utilizados por Marx, a fim de facilitar a nossa compreensão. Singular é uma categoria que diz respeito a algo efêmero, contingente, aparente. Já o universal está relacionado a algo essencial, genérico. Para Lukács, o singular e o universal são indissolúveis. A linguagem humana tem dificuldade em exprimir a singularização total – apenas a linguagem poética é capaz de singularizar.

A noção de típico, então, se interpenetra à noção de particular. A categoria da particularidade seria corretamente representada por uma união entre singular e universal. De acordo com Celso Frederico, é a particularidade como síntese do singular e universal que inicia a reconciliação de Marx com a dialética. O ser humano produz algo que é humano; esse humano é particular, ou seja, engloba coisas e situações singulares que se universalizam. A universalização é, portanto, um processo infinito. É Lukács quem, dedicando-se aos estudos literários e à produção literária realista do século XIX, busca aplicar os conceitos de típico,

singular, universal e particularidade com uma aplicação diferente daquela que vinha sendo utilizada nas ciências sociais e aplicá-los à crítica literária. O crítico húngaro defende, assim, a construção de personagens típicos, individualizados, para que se alcance a boa literatura realista, pois esses caracteres concentram as tendências universais necessárias para o bom desenvolvimento histórico.

Um bom exemplo sobre singularização e universalização na vida cotidiana é o problema histórico capitalista: a burguesia se singularizou pois não consegue mais representar as classes que representava quando se universalizou. Não há mais uma classe que represente o universal; não surgiu uma nova classe com essa função após a singularização da burguesia.

Quanto ao método narrativo, entramos novamente nas questões, já aqui expostas, tratadas no texto *Narrar ou descrever* e desenvolvidas com base nas diferenças entre Realismo e Naturalismo – em outras palavras, a diferenciação entre o tipo e a média.

Aparecem, em Lukács, os conceitos de homem inteiro e homem inteiramente, em que o primeiro corresponde ao homem da cotidianidade, no qual os meios homogêneos estão unificados o suficiente para que ele possa captar, transmitir a realidade, e sobreviver a ela. O segundo, por outro lado, é o artista, o leitor. No reflexo artístico, a arte se afasta da imediatez da vida cotidiana, mas para melhor captá-la. Desse modo, ela reduz o perceptível ao possível em cada meio homogêneo. É preciso homogeneizar a heterogeneidade, inclusive na vida cotidiana. É esse o papel da literatura, da poesia e da arte em geral. Poesia, nesse contexto, é uma operação; por isso a importância da processualidade, ou seja, o caminho de ida e volta, ininterrupto, entre o singular e o universal.

A arte é antropomorfizadora pois não apaga o singular, a aparência ou o contingente. Os objetos que surgem do processo mimético não são cópias, são criações – semelhante ao trabalho em Marx. O trabalho é composto por dois elementos: o primeiro é o pensar e o segundo é o produzir – ou seja, noésis e poiésis. O momento poético é a realização do noético.

Voltemos, agora, nossa atenção para a vida cotidiana. Celso Frederico, no texto *Arte e vida cotidiana*, também parte de *A arte no mundo dos homens* (2013), ressalta que, para Lukács, a vida cotidiana é o ponto de partida e o ponto de chegada, pois é nela que se origina a necessidade de objetivação humana e, posteriormente, os produtos dessa objetivação precisam retornar à vida humana – é desse modo que a vida cotidiana se enriquece por meio

da arte e da ciência. Assim, a ciência e a arte são consideradas formas puras de reflexo. Existem, então, os reflexos artístico e científico. No mundo cotidiano, no entanto, já existe uma forma de reflexo do mundo exterior que pressupõe um materialismo espontâneo; em outras palavras, o indivíduo já percebe, intuitivamente, que o mundo exterior existe independentemente de sua consciência, mas a imediatez impede que a aparência dê visão à essência dos fenômenos.

A arte, no entanto, é capaz de produzir uma elevação do cotidiano e colocar o indivíduo em contato com o gênero humano. Esse fenômeno é a catarse, já mencionada anteriormente. Lukács acredita, portanto, que o homem que passa por essa experiência catártica passa a encarar o mundo com outros olhos, pois começa a superar a fragmentação produzida por uma sociedade fetichizada e mercantil.

Concluimos que a defesa do realismo constitui o ponto central dos estudos literários de György Lukács a partir de 1930, nos quais fica clara a posição do autor, que defende ser essa a única forma de se alcançar uma reprodução artística correta – posição claramente influenciada pelas teorias marxistas com as quais teve contato.

Sabemos que a visão lukasciana/marxista defende que a positividade dos fatos é aparente e que é preciso superar a imediatez para descobrir a sua verdadeira essência. O homem comum, inserido no sistema mercantil, é levado a crer que o que movimenta tal sistema são as mercadorias e o homem corresponderia a um mero coadjuvante; é o chamado “fetichismo da mercadoria”, que tem como resultado a reificação das relações humanas. O papel da arte verdadeiramente realista, portanto, é desfetichizar as relações e antropomorfizar aqueles aspectos sociais que haviam menosprezado a atuação humana – realismo como método, defendido por Lukács.

É preciso, portanto, buscar sempre a representação verdadeiramente realista da vida cotidiana e das tensões e contradições presentes na vida humana, tendo a certeza de que apenas por meio da arte é possível esperar que o ser humano se reconheça como parte integrante de um todo maior, um gênero, a fim de se libertar do mundo reificado e fetichizado que nos cerca.

## CAPÍTULO 2

### 2.1 Contexto histórico e literário do Brasil e da Itália no início do século XX.

#### 2.1.1 Itália.

Agora que já é possível entender melhor a relação intrínseca existente entre a atividade literária e os processos históricos, torna-se oportuno adentrar e buscar uma compreensão mais abrangente do que estava ocorrendo no Brasil e na Itália à época da produção de *Os ratos* (1935) e *O deserto dos tártaros* (1940); em outras palavras, vamos imergir no que acontecia com a vida cotidiana do povo no período em estudo e como se dava o relacionamento entre arte e povo nesses dois países de democracia frágil, em situação política delicada. Desse modo, buscando um estudo mais aprofundado das temáticas e características de cada obra literária em estudo, é interessante que tenhamos em mente informações sobre o contexto histórico e político em que tais narrativas foram concebidas e colocadas em prática. Nesse sentido, para efeitos de organização deste texto, começaremos por estudar a tradição literária e, em seguida, a situação da Itália no início do século XX.

Podemos recorrer ao livro *Literatura e vida nacional* (1968), de Antonio Gramsci, em que o crítico italiano utiliza-se de situações enfrentadas pela Itália no século XIX e procura, assim, compreender o motivo pelo qual a literatura nacional italiana não consegue alcançar a vida do povo.

Para tanto, algumas questões são levantadas. Gramsci se pergunta se o fato de a arte dever ser vista como arte, e não como propaganda política, seria um obstáculo para que a obra seja reflexo do seu tempo; a resposta, é claro, é negativa. O autor explica, em outras palavras, que não se deve cair na obra de arte panfletária, na qual as ações dos personagens não representem tendências sociais e esteja claro que a atitude do artista visa “agradar aos padrões” (GRAMSCI, 1968), o que faria do escritor um “oportunista político”. É dito, ainda, que o mundo cultural ao redor, se for efetivamente vivo, encontrará uma forma de se expressar artisticamente no trabalho de algum artista.

Quanto à situação do caráter não nacional-popular da literatura italiana, Antonio Gramsci realiza uma extensa análise das condições peculiares presentes na formação cultural do país, assim como o fato de ter sido a sede de um vasto império e ser o maior centro da

religião cristã. Tais fatos contribuíram para a complexa formação de uma nação italiana moderna, o que, evidentemente, teve reflexos na sua produção cultural e, mais especificamente, literária. É preciso levar em consideração, ainda, que a formação de uma vida nacional unitária foi dificultada na Itália por motivos como o problema de não haver uma língua nacional, a unificação tardia do país, falta de posicionamento político do povo e a popularidade de obras literárias estrangeiras traduzidas em território italiano. Gramsci destaca, ainda, que ocorre, após o século XVI, uma separação definitiva entre povo e intelectuais, que influencia negativamente a produção cultural do porvir.

Parece-nos oportuno, portanto, recorrer àquilo que é exposto por Attilio Momigliano em sua *História da Literatura Italiana* (1948), obra traduzida por Luis Washington e Antônio D'Elia, que vem suprir uma deficiência no que diz respeito a obras que tratem da literatura italiana em geral e estejam disponíveis em língua portuguesa. Momigliano desenvolve um percurso extenso, indo desde Dante Alighieri até escritores contemporâneos a ele (vale lembrar que o livro foi escrito entre os anos de 1931 e 1936), o que faz por meio de uma prosa fluida e leve, envolvendo o leitor naquilo que narra.

Já no primeiro capítulo de sua *História* (1948), Attilio Momigliano ressalta que, no contexto da queda do Império Romano e a partir dali, a produção literária não pertencia exatamente a uma tradição latina, tampouco italiana; não obstante a língua utilizada conservasse características do latim, os processos de transformações sofridos pelos idiomas já contribuíam para que algo bem diverso do latim clássico fosse meio para a composição literária. As obras que melhor representam esse momento de transição foram escritas por eclesiásticos, filósofos detentores do saber nos séculos XI e XII – ou seja, os estudos literários tinham condições bastante inferiores aos filosóficos. O autor diz somente ser possível falar em uma literatura autêntica e verdadeira a partir do século XIII, apesar de ainda faltar, à Itália, uma lenda épica nacional – basta lembrar que a maior obra do medievo, antes de Dante, é de cunho francês: *Milione*, de Marco Polo.

É com Dante, o escritor clássico de maior destaque no país, que a literatura italiana ganha uma consciência adulta inesperada. Cito:

[...] Dante é um clássico, o primeiro e maior entre os escritores clássicos da nossa literatura. A realidade é a norma da sua obra-prima, ainda que o seu tema seja o outro mundo. Ele imagina os três reinos através da lição de precisão, nitidez e de equilíbrio arquitetônico que lhe deu a realidade terrena. Introduce nas fantasias medievais a solidez, a luz, as proporções do verdadeiro e submete toda a sua criação à força normativa do seu intelecto. [...] Dante domina com o próprio



juízo e com a própria doutrina as suas visões, os seus sentimentos e os seus arrebatamentos, e por isto faz da descrição do outro mundo a mais límpida das representações da literatura universal. (MOMIGLIANO, 1948, p. 26)

Apesar de ser com Dante que a literatura italiana se liberta dos modelos franceses aos quais se submetia e finalmente executa a arte madura que se vinha anunciando, é Petrarca quem consegue agregar cunho político à sua produção, fazer da política um tema literário, o que está, também, relacionado à diversidade do período e da cultura vivida pelos dois autores.

É importante destacar que, desde o início, a produção artística italiana é marcada pelos ideais humanistas. Mesmo com todas as profundas transformações que ocorrem com a civilização italiana desde Dante, passando por Petrarca, até o século XVI, permanece esse cunho humanista que virá a ser ponto principal dos estudos desenvolvidos no período do renascimento; é, aliás, Petrarca que faz do humanismo artístico de Dante um movimento, uma escola que chama a atenção dos estudiosos, e faz do escritor ou literato “de carreira” alguém envolvido com os processos sociais. Nas palavras de Momigliano, “Com êle a literatura retoma a posse do mundo” (MOMIGLIANO, 1948, p. 92).

Ao falarmos da produção literária do século XIV, é preciso que nos dediquemos um pouco a Boccaccio, um autor que, não obstante a imensa separação com relação a Petrarca, ainda lhe é muito semelhante. Tal afinidade se deve, principalmente, na grande importância concedida à vida; no entanto, a obra de Giovanni Boccaccio é a de um escritor em sociedade, capaz de narrar novelas que representam todas as classes do período que viveu, enquanto Petrarca é considerado um escritor solitário, narrando sua própria experiência.

Boccaccio recebe uma grande importância por inaugurar a narrativa em língua vulgar e, assim, contribuir intensamente para o nascimento do romance moderno enquanto gênero. Como obras que antecedem o *Decameron*, é importante citar o *Filocolo* e a *Fiametta*, obras em prosa que guardam relações artísticas com a obra prima do autor e nas quais o senso de realidade ainda é interrompido e descontínuo. É no *Decameron*, contudo, que o herói deixa de ser aquele cavaleiro em suas aventuras e enfrentando batalhas para se tornar o herói da difícil existência cotidiana (especialmente em um contexto da Florença assolada pela peste) e suas lutas decorrentes da vida. Diz Momigliano:

[...] Portanto, com referência ao humanismo entendido como movimento filológico e filosófico, êle tem importância bem menor que Petrarca. Quanto, ao invés, ao humanismo entendido como atitude de consciência, como mutação do sentido da vida, êle assinala com o *Decameron* uma revolução muito mais real e mais ampla não só que da *Divina Comédia* como também do *Cancioneiro*. Com o *Decameron* a

vida terrena torna-se, sem fortes atenuações e inquietações, o tema da poesia. (MOMIGLIANO, 1948, p. 84)

Chegamos, portanto, à Renascença, época considerada por muitos aquela que mais proporcionou avanços em áreas do conhecimento como a filologia, a literatura, a ciência, a filosofia e as artes, tendo em vista que, do século XI à primeira metade do XV, a evolução nesses campos era tímida – o grande salto ocorre, mesmo, na segunda metade do século XV e no século XVI. A porção cristã do movimento acaba por sucumbir perante a Renascença pagã, pois a sua corrente mais forte nega a transcendência. O primordial, contudo, é compreender como o humanismo possibilitou e embasou as transformações que a civilização do período sofreu.

O Humanismo corresponde a uma atividade que buscava a reconquista da cultura da antiguidade; a Renascença, por sua vez, foi uma renovação das artes, da literatura e do pensamento, que pode ser vista como fruto daquele. A cultura literária, do ponto de vista dos humanistas, é um meio de desenvolver todas as faculdades espirituais – Albertino Mussato, precursor da filosofia humanística, “afirma que a sapiência e a eloquência são os dotes próprios do homem, e que a poesia é o cume do saber” (MOMIGLIANO, 1948, P. 96).

Consequência do esforço pela volta à antiguidade é que grande parte das obras literárias produzidas na Itália do século XVI foi desenvolvida em latim, o que resultou em “obras de gabinete”. A língua não pode se distanciar tanto do tempo em que o poeta escreve; o preço pago foi uma produção falsa, que pouca relação tinha com a vida social e cultural do povo. Desse modo, de acordo com Attilio Momigliano, a verdadeira expressão na literatura do século XV é aquela feita em italiano, desprezada pelos humanistas.

Um dos limites da literatura quinhentista, apontado por Momigliano na *História da literatura italiana*, é a ausência da consciência que estava presente em Dante, assim como de grandes inquietações; reina, na produção do período, uma satisfação e uma concordância com os elementos presentes na relação homem, mundo e natureza. Por isso, essa literatura não pode ser definida como melancólica ou permeada por perturbações. É Nicolau Maquiavel o homem capaz de transformar “a ciência do homem tal qual é” (MOMIGLIANO, 1948, p. 116), pois é o único que consegue se desvencilhar dos ideais em vigor e concentrar seu olhar nos homens e no curso da história.

Francesco de Sanctis, na sua *Storia della letteratura italiana*, desenvolve também uma extensa análise da produção literária italiana e, no capítulo intitulado *La nuova scienza*, volta

sua atenção para o século XVI. O autor caracteriza este como um momento de ressurreição da consciência nacional e ressurgimento da literatura; após o Concílio de Trento, nasce naquela civilização uma afirmação hipócrita e retórica que dá origem à indiferença, de sorte que, na estagnação da vida pública e privada, resta à literatura “viver um mole lirismo idílico que se liberta no melodrama e dá lugar à música” (DE SANCTIS, 1870, em tradução literal).

De Sanctis explica que surge um mundo novo em oposição ao ascetismo no qual a literatura deve buscar seu conteúdo, motivo e sua novidade e que, juntamente a essa nova literatura, se desenvolve uma agitação filosófica nas universidades e academias. Os pensadores livres eram ditos “filósofos modernos” ou “novos filósofos”, e suas atividades tinham como caráter principal a independência da filosofia oposta à fé e à autoridade, o método experimental e reabilitação da matéria ou da natureza – excluído da investigação tudo aquilo que é sobrenatural e matéria de fé. Assim, a nova filosofia negava o papado, o catolicismo, o cristianismo, Deus. Era o triunfo do humanismo e do naturalismo.

Por outro lado, conforme ressalta De Sanctis, o fato de todas as ideias religiosas, morais e políticas da idade média serem enfraquecidas ou apagadas da mente dos homens cultos fez com que a indiferença pública fosse expressa na ironia, no cinismo e no humorismo literário; contudo, tudo isso não produzia organismo político e social, mas contribuía para a dissolução do que havia ali anteriormente. Aqui, a negação era um fato intelectual e, quanto mais absolutas as conclusões do intelecto, menor era a vontade para colocar em prática tais decisões. O ideal estava muito distante da realidade.

É importante levar em consideração que De Sanctis defende que, se o movimento pudesse ter se desenvolvido livremente, teria encontrado o seu limite nas aplicações políticas e sociais. No entanto, a Itália perde a sua independência política e a sua liberdade intelectual. Com a pressão do Império, da Igreja Católica e dos jesuítas, os intelectuais mais corajosos caíram fora e a nova geração que segue surge com uma aparência mais correta e o foco era salvar a aparência. Surge, então, uma sociedade descrente, sensual, indiferente, retórica nas formas, e com uma literatura cujas temáticas recorrentes eram: religião, pátria, virtude, educação, generosidade, heroísmo.

É no século XVI, nesse contexto político, que surge a distinção entre literatura séria e literatura de escola, ou seja, uma disciplina focada em textos sem relação com a vida íntima – e, portanto, frívola. Tal corrente é representada, principalmente, pela literatura humanística,

que tem a frieza como característica marcante e estava em um momento de difusão abundante – o que talvez se deva ao fato de ser vista por muitos autores como uma oportunidade para a realização de exercícios estilísticos.

Felizmente, nem a Inquisição nem os jesuítas puderam deter completamente o movimento intelectual que tinha como base o desenvolvimento da sociedade italiana, mas apenas desacelerá-lo e impedi-lo em seu caminho, que precisa de mais de um século para conquistar importância social. A história dessa oposição italiana é a história da lenta reconstrução da consciência nacional.

A revolução, portanto, correspondia a uma nova força, o povo, que surgia sob as ruínas do papado e do império. Surgia, então, uma nova classe, a burguesia, que buscava o seu lugar na sociedade, que colocava tudo em dúvida e questionava tudo; em suma, eles queriam liberdade para todos, igualdade de direitos e deveres. Defendiam, enfim, o progresso. O movimento, que se iniciara com a burguesia, não era apenas popular, mas também internacional; sua ênfase estava mais na esfera humana do que nacional, e seu desenvolvimento foi mais enérgico e concentrado na França.

Já no século XVII, de acordo com Attilio Momigliano, ocorre com grande expressão a poesia superficial, sem capacidade de interpretar a vida e o espírito. É o período de ascensão da arte retórica, em que passa a ser mais importante o virtuosismo da palavra do que a sua conexão com a realidade; mais especificamente, ganham espaço a metáfora, a aliteração e as figuras de linguagem que influenciam de algum modo a estrutura musical da frase, de modo que “a inspiração e o estado d’alma faltam e o poeta trabalha no vazio” (MOMIGLIANO, 1948, p. 222), de sorte que ganham espaço a poesia paisagista e a poesia descritiva de objetos complicados. A tragédia, no entanto, é o gênero literário que mais recebe incidência da Contra-reforma e que mais se distancia da arte praticada no século XVII. Nesse período, a tragédia é toda moralizante, com muita reflexão e sem nenhuma poesia. Além disso, os autores do período, muito influenciados pelos franceses, dedicavam-se muito às aventuras do romance herói galante, em que se desenvolviam elementos dos poemas cavaleirescos e peripécias comuns aos romances gregos e comédias latinas.

Attilio Momigliano ressalta que a estética e a poética, ao contrário do que ocorreu no período anterior, exerceram grande influência na literatura do século XVIII, o que se deve em parte ao amadurecimento da estética gótica a partir de 1850, em parte à difusão na Itália do

ideal francês de “arte raciocinadora e medida” (MOMIGLIANO, 1948, p. 243). É o nascimento da poesia arcádica, que exagera no aspecto convencional da arte e representa uma volta ao verdadeiro, uma evasão à realidade com caráter de sintoma psicológico. Seus maiores representantes foram Paolo Rolli e Pietro Metastasio, que firmaram como composição característica do período a cançoneta. Metastasio, adicionalmente, foi responsável por criar na história da poesia italiana um tom melodramático nunca antes praticado, e fazê-lo funcionar como forma de sentimento e poesia, não como um defeito. Assim, Metastasio foi capaz de interpretar estados de alma não muito expressos na sociedade, o que o consagrou como “a voz do gosto de seu tempo” (MOMIGLIANO, 1948, p. 248).

Ainda no início do século XVIII, escritores tentavam substituir a comédia de argumento pela comédia cuja base estaria na observação da realidade; o único capaz de realizar tal ensejo foi Carlo Goldoni, que cria um diálogo espontâneo e consegue atribuir novo olhar à observação da realidade. Contudo, suas obras não possuem um tema de narrativa, um eixo; são quadros da vida que mostram o ritmo da vida observada pelo autor. Assim, não está ali representada a consciência do tempo em que suas comédias foram escritas, mas apenas a imagem dele, de modo superficial. Cito:

Em Goldoni existem, além desta maneira que lembra ainda a Arcádia, também os aspectos sérios do século; mas estes constituem a matéria das comédias falidas. Nêle está todo o século XVIII: a sociedade divertida, o erotismo, as ideias de Rousseau, as preocupações sociais (MOMIGLIANO, 1948, p. 267).

Apesar de Goldoni ser o maior representante da literatura praticada no século XVIII, Giovanni Meli é um árcade mais sincero do que seu contemporâneo. É principalmente na temática fundamental de sua obra que se pode encontrar o que o faz ser um homem da segunda metade do século com muito mais consciência; Momigliano diz que “Sem Meli a Arcádia terá sido apenas elegante ficção; em virtude de Meli ela se torna voz de uma alta inspiração” (MOMIGLIANO, 1948, p. 268), o que se dá, principalmente, por meio do ideal que prepara a revolução e que pode ser encontrado em sua obra. Contudo, o historiador chama a atenção para Giuseppe Parini, escritor contemporâneo de Meli que tem ideais muito parecidos aos do outro, mas consegue realizá-los com uma eficiência literária muito superior. Desse modo, temos em Goldoni, Melo e Parini os poetas que mais buscaram a aproximação da poesia à realidade.

Parini, além de desenvolver os ideais de reforma, é aquele capaz de resumir e transcender o decênio de destaque aos iluministas – a saber, 1755 a 1765. Nesse período,

chegam à Itália novas ideias, relacionadas ao iluminismo e ao enciclopedismo, trazidas por intelectuais de viagens à França e à Inglaterra, responsáveis pela preparação da revolução francesa e do romantismo italiano. Assim, praticamente todos os escritores do período são iluministas e humanitários. Parini, portanto, é capaz de romper com os antigos modelos em voga e desenvolver uma forma artística mais concreta ao unir o movimento francês à tradição italiana e encontrar o equilíbrio entre a revolução, os ideais revolucionários e o conservantismo.

Quanto ao romantismo italiano, Attilio Momigliano diz que nenhum dos grandes escritores do período criou um livro verdadeiramente representativo do movimento. Sobre Alessandro Manzoni, é dito que viveu uma vida pública sem grandes atos, apesar de ter deixado uma obra romântica profunda e duradoura representada, principalmente, por *I promesi sposi* e *Lettera sul romanticismo*. Para ele, o romantismo se resume à negação da mitologia, à imitação dos clássicos e à autoridade dos retóricos; em outras palavras, é a parte mais negativa do romantismo. O autor, ao seu modo, via o romantismo como uma tendência cristã – e é essa a tese defendida em sua *Lettera*. Assim, Momigliano ressalta que Manzoni foi capaz, com *I promesi sposi*, de encadear construções tão brilhantes como não se havia visto na literatura italiana desde Dante Alighieri e sua *Divina Comédia*, o que firma o autor como expoente do primeiro romantismo italiano.

Attilio Momigliano diz que o romantismo é um movimento (não apenas literário, mas artístico, político e filosófico) complexo que pode ser descrito, mas não pode ser definido – é comparado à renascença, sob esse aspecto de mudança cultural promovida nas nações em que se desenvolve. O romantismo, no mundo, ampliou extraordinariamente os limites da sensibilidade humana, de modo que criou as bases para uma forma de poesia panteísta, misteriosa e das sombras que não eram visíveis sob a definição das coisas. Na Itália, contudo, ficou implícita a parte mais filosófica e mais ampla do romantismo, transparecendo apenas as exterioridades vazias de significado espiritual.

Os elementos mais vitais do nosso primeiro romantismo são de caráter político e histórico, e consistem numa nova atividade historiográfica e na preparação do ressurgimento. Com o romantismo se substitui o humanitarismo do século XVIII pelo princípio de nacionalidade, que levanta a Alemanha contra a França e dá de novo à Itália a plena consciência de sua história e a encaminha para a unificação (MOMIGLIANO, 1948, p. 368).

O autor acrescenta que esse período é de suma importância para explicar o caráter patriótico presente nas obras literárias italianas entre 1820 e 1850, além do caráter ideal e

unitário que não havia sido evidenciado antes naquela produção. Assim, as grandes figuras literárias são aquelas que participaram ou tentaram a unificação da Itália; é dessa forma que a história italiana começa a ser feita/refeita, visto que os historiadores também têm um grande papel na “literatura romântico-patriota” (MOMIGLIANO, 1948, p. 369).

É com Giuseppe Mazzini que um sentimento humanitário, formador de um dos lados religiosos do movimento, proporciona um avanço e a chegada ao segundo romantismo italiano: cheio de aspirações e de fervor, sem um estilo medido e concreto, porém repleto de impulsividade. “Há nêle muito mais claro-escuro e sombra que contornos o estilo indeterminado e monótono de um místico ou de um profeta” (MOMIGLIANO, 1948, p. 384).

Para compreendermos o terceiro romantismo italiano, é preciso compreender a “scapigliatura” que teve Milão como centro a partir de 1860. “Scapigliatura” – literalmente: vida dissoluta, libertinagem – torna-se uma forma de romantismo pela anarquia moral e pela debilidade presentes ali, além do caráter associal, individualista e por ser um primeiro encaminhamento ao verismo. Podem ser citados como autores principais: Arrigo Boito, na poesia, e Iginio Tarchetti e Alberto Pisani, na prosa. Nas palavras de Momigliano: “Distingue-se do segundo porque opõe à sua idealidade indeterminada e à sua sentimentalidade um realismo ostentoso e uma desordem *bohémien*s e de dissolutos” (MOMIGLIANO, 1948, p. 388). São publicadas, ainda, obras em prosa pessimistas e bizarras, repletas de rebuscamentos, que o autor diz deverem ser estudadas como curiosidade, e não como obras de arte.

Não obstante o desenvolvimento de tão vasta obra romântica, Attilio Momigliano estabelece a crítica produzida por Francesco De Sanctis como o melhor fruto do romantismo italiano. Tal fato é justificado por De Sanctis ter sido o crítico com maior capacidade de visualizar horizontes mais amplos para uma determinada obra-prima e ter sido capaz de interpretar e analisar com tanto equilíbrio obras poéticas.

Na segunda metade do século XIX, ocorre uma reação a tudo aquilo que estava em voga no romantismo – processo que foi retardado pela “scapigliatura”. Os autores dessa segunda parte do século viviam um clima de negação às extravagâncias realizadas no romantismo, o que se dava por meio do estudo do real, do abandono da tonalidade lírica, pela descrição da sociedade e do próximo. “Esta mudança de tema implicava uma mudança de estilo” (MOMIGLIANO, 1948, p. 398) e afetava tanto a poesia, quanto o teatro e o romance.

Na lírica, a reação realística foi observada mais cedo (já em 1860 era possível perceber alterações) e com mais força do que nos outros campos, principalmente pelo surgimento da poesia prosaica – iniciada com *In primavera*, de Vittorio Betteloni. No teatro e no romance, a tendência para o realismo era mais evidente, até pela própria representação e suas temáticas; têm destaque, na segunda metade do século XIX, representações teatrais da média e da pequena burguesia, seus sofrimentos e suas fraquezas – temas também reproduzidos na produção romanesca. O teatro verista leva o espectador a uma esfera de complicações amorosas e, seja na comédia ou no romance psicológico, “os caracteres emergem pouco a pouco de uma zona complexa e sombria” (MOMIGLIANO, 1948, p. 416). Começa, com a literatura em prosa e teatral, a desconstrução do personagem romanesco, que não tinha nenhum segredo psicológico a revelar ou era totalmente claro desde o início; chega-se ao personagem que precisa ser interpretado e descoberto aos poucos.

De modo semelhante ao que ocorre no Brasil, o romance do verismo italiano é feito, também, representando as particularidades da vida campesina italiana, de sorte que as obras produzidas ali configuram valiosos documentos históricos dos costumes provincianos. No entanto, o interesse que era histórico foi confundido com um interesse artístico. Diz Attilio Momigliano: “O verismo tem às vezes o aspecto do regionalismo, às vezes o da representação insistente de uma realidade material qualquer, mais raramente a forma acentuada do naturalismo” (MOMIGLIANO, 1948, p. 426).

O autor explica que o gosto do período em questão é antirromântico e, por isso, seria representado pela crítica desenvolvida por Benedetto Croce, o que se deve ao fato de Croce ser aquele que julga com mais segurança as obras daquele tempo, além de desenvolver ótimas críticas das literaturas estrangeiras.

Tal como ocorre a reação ao romantismo, surge também a reação ao realismo. Ao contrário do verismo, que se teria tornado muito estreito, a literatura que o segue se distancia dos aspectos mais simples da vida cotidiana e é corrompida pelo amor ao bizarro e ao raro. É a chamada reação espiritualista, mística ou estetizante e sua maturidade está relacionada ao ponto alto do positivismo como doutrina. Alguns autores, tal como Antonio Fogazzaro, publicam obras que se encaixariam tanto no espiritualismo quanto no posterior decadentismo. Attilio Momigliano diz que uma nota comum à poesia do século XIX é o sentimento de mistério, presente tanto em Fogazzaro, quanto em Giovanni Pascoli, que deixa reflexos na história da lírica italiana por iniciar a poesia fragmentária. Cito:



Pascoli jamais se encontrou em clima tão adequado para expressar a história íntima do seu espírito como quando descrevia a melancolia do paganismo moribundo e a fidelidade indefinida e triste do cristianismo nos seus primeiros momentos. Os dois mundos crepusculares representavam verdadeiramente a matéria concreta adequada à sua alma mortificada e ansiosa. Assim é que o sentimento de suspensão e tristeza, a necessidade de bondade, de perdão, de exaltação espiritual que tentaram em balde expressar-se na contemplação do mistério cósmico e na representação de grandes símbolos ou de fatos lendários ou contemporâneos, se viram ao contrário expressos sem nebulosidade ou sem afectações languês e míseras em uma grande época da história na qual toda uma multidão devia ter sentido a mesma perturbação, a mesma ânsia, o mesmo desejo de amor. [...] O aparente olvido de si mesmo nos campos velados e silenciosos e na elegia de uma idade remota, deu a Pascoli os momentos da sua verdadeira e nova poesia. (MOMIGLIANO, 1948, p. 451).

Attilio Momigliano nos apresenta, ainda, um novo aspecto da reação anti-realista: o decadentismo, que é mais complexo e mais difícil de ser definido. Em Fogazzaro e Pascoli, já é possível perceber algumas características do movimento, tais como a morbidez e uma débil moralidade. Sua origem está na “scapigliatura”, que vai aos poucos se transformando e dando origem ao que virá a ser o decadentismo, o que se desenvolveu notavelmente com Carducci e alcançou com D’Annunzio a sua maior expressão.

Gabriele D’Annunzio foi capaz de mesclar o temperamento do senhor renascentista ao decadentismo do século XVIII, “sempre intencionado a complicar com sentimentos recônditos e mágicos as aparências da vida” (MOMIGLIANO, 1948, p. 458). O autor, quase contrariamente a Carducci, foi capaz de agir como herói, de conectar a poesia à ação do herói; além disso, Momigliano nota, em sua obra, um dualismo entre heroísmo e decadentismo, entre ímpeto e tristeza, que tem uma carga tão poderosa a ponto de definir o escritor. É apresentada como obra chave da produção de D’Annunzio o romance *Il piacere* (1880), e era o principal documento de um movimento cujo programa moral, social e político encontrou, na literatura, campo propício para se desenvolver e se firmou na história política italiana. Aqui é possível perceber aquele dualismo previamente citado: se, literariamente, o autor tendia para a morbidez, a fadiga e a tristeza, politicamente ele buscava o heroísmo que lhe possibilitou a antevisão do fascismo. Contudo, tais características nem sempre encontraram sucesso; diz Momigliano:

A grande arte de D’Annunzio tem como tema fundamental o filtro dos sentidos. Êste tema no *Piacere* começa apenas a formar-se e a interromper a tessitura dos refinamentos vistosos. Mas não apenas no *Piacere*. Com êste e com as poesias melhores de *Isottee* e *La chimera* e do *Canto Novo*, começam as transfigurações da sensualidade, a complicação e a dissolução da realidade sensível numa esfera mágica admiravelmente entretecida de penumbras inalcançáveis, de alusões, de super-sentimentos e de pressentimentos que por um lado geram as páginas inesquecíveis de D’Annunzio e por outro as de vaniloquo ilusório e o equívoco dos seus livros falidos, em que páginas de entonação prodigiosa se ligam a tramas substancialmente vulgares e brutais. (MOMIGLIANO, 1948, p. 464)

O aspecto anteriormente citado não diminui os méritos do escritor. Momigliano também ressalta que D'Annunzio foi o autor italiano que melhor consegue conectar a literatura italiana àquela praticada na Europa do século XIX e que toda produção que, a partir dele, contém aspectos simbolistas, decadentistas, parnasiano ou estetizante teve como fonte principal a sua poética, o que justifica a sua importância histórica tão ampla.

Deparamo-nos, então, com o conceito de prosa crepuscular que ficou conhecido pela obra de Luigi Pirandello: narrativas de atmosfera conturbada e com a noção dos anos que passam à revelia do homem, conduzindo a um crepúsculo sombrio; assim, “A piedade da narrativa não vem da morte, mas da atrocidade inconsciente e irremediável dos homens” (MOMIGLIANO, 1948, p. 474). Tal forma de construção narrativa possui muitas semelhanças com aquela praticada por Dino Buzzati em *O deserto dos tártaros*, mas voltaremos a isso mais adiante.

Paralelamente ao decadentismo, desenvolve-se uma outra corrente, formada por escritores de diversas idades, e que se aproxima do estilo tradicional: temos, então, o tradicionalismo. Constituem parte expressiva desse movimento: Ugo Ojetti, Edoardo Scarfoglio, Ferdinando Martini, Marino Moretti e outros, mas o maior destaque é para Alfredo Panzini, que representa em suas obras a sua desilusão com o mundo contemporâneo e as perturbações causadas pelas guerras do início do século – tal aspecto é reconhecido pela divagação que ele imprime em suas produções. Cito:

As suas novelas e os seus romances são o exemplo mais típico da difusa tendência lírica da literatura narrativa contemporânea. Não têm consistência; apenas, de quando em quando, dêles vem à luz uma bela página de canto que se basta, ou algumas figurinhas de mulheres descritas com breve fuga de gorjeios, bonecas frágeis e finas, sem cérebro, sem coração e de pouca veracidade, por trás das quais o honesto Panzini se encanta e suspira. (MOMIGLIANO, 1948, p. 484)

À medida que as formas inspiradas em D'Annunzio e o decadentismo se desenvolviam, surgia uma nova técnica que era semelhante à dannunziana em alguns aspectos e conectada à direção revolucionária dos autores crepusculares em outros, mas que se desvincula dessa tradição por apresentar temperamentos mais fortes. Attilio Momigliano destaca que toda a produção literária do século XX possuía um caráter revolucionário. Na prosa, o movimento responsável pela renovação tem início com o grupo da *Voce*, jornal que tinha como objetivo abalar a cultura, a consciência e o gosto da população; almejava-se derrubar velhos hábitos, entrar em contato mais efetivo com o mundo e indivíduos em condições diversas, o que é característica do momento de pós-guerra. Exemplos de autores

que levam adiante a nova técnica são: Scipio Slataper, Piero Jahier e Paolo Monelli, que desenvolvem verdadeiros livros de guerra que lembram o estilo dos vocianos, mas com uma fisionomia particular. Em tais obras há muitos elementos da psicologia, uma juventude alegre e melancólica; é o início da expressão da Itália confiante que estava por vir.

É com Emílio Cecchi que surge um ultra-romantismo formado por silêncios e solidão, combinação que colhe ótimos resultados. Citando Momigliano: “Não conhecemos um realismo tão preciso e, ao mesmo tempo, tão arcano. Tanta penetração nas linhas das coisas acaba por libertar em tôrno delas uma atmosfera fosforescente, de sortilégio ou de encanto” (MOMIGLIANO, 1948, p. 494). Não obstante tamanho realismo, sua prosa é carregada de temas fantásticos, é o retrato da espiritualidade das formas. Não é surpresa que muitos escritores que vieram em seguida tenham se aproximado de Cecchi, agregando o aspecto espiritual às suas obras, mas com maior preocupação com o lado psicológico e realista; Giovanni Comisso, Arturo Loria, Conrado Alvaro e Alberto Moravia são exemplos desses autores.

É muito importante a constatação de Momigliano segundo a qual os escritores desse último período trabalham com “lentas acumulações” (MOMIGLIANO, 1948, p. 499). De acordo com ele, a temática de tais obras literárias corresponde mais a uma descrição de um clima espiritual do que à narrativa de ações, o que talvez explique o fato de, não obstante o surgimento de autores muito talentosos, não tenha havido nenhuma obra de grandes proporções.

Complexivamente é uma literatura de uma intimidade original que pouco a pouco se vai livrando mais e mais da sensualidade. A vida oculta e esquiva do espírito é nela perscrutada com atenção e perplexidade, elas mesmas indício de elevado trabalho ético. E por isto também esta literatura possui um valor instrutivo todo seu. (MOMIGLIANO, 1948, p. 500)

Continuando nosso estudo sobre o contexto histórico e suas influências exercidas sobre a literatura italiana, convém recorrer a um trecho do romance *O deserto dos Tártaros* (1940) para visualizar como o autor se insere na tradição literária italiana e propor uma correspondência histórica e política entre vida e arte. No trecho escolhido, após escolher de súbito ficar no forte, ainda que seus dois primeiros anos de serviço já tenham sido completados, Giovanni Drogo caminha pelos corredores desertos enquanto pensa ser ainda muito jovem e possuir muito tempo para promover mudanças em sua vida:

Quanto tempo à frente, pensava. Entretanto existiam homens – ouvira falar – que a uma certa altura (estranho dizer) se punham a esperar a morte, essa coisa conhecida e absurda que não podia ter nada a ver com ele.

Drogo sorria, pensando nisso, e ao mesmo tempo, solicitado pelo frio, pusera-se a caminhar.

As muralhas naquele ponto seguiam o declive do desfiladeiro, formando uma complicada escada de terraços e varandas. Embaixo dele, escuríssimas contra a neve, Drogo via, à luz do luar, as sucessivas sentinelas, seus passos metódicos fazendo cric-cric sobre a camada de gelo.

A mais próxima, num terraço abaixo, a uma dezena de metros, menos friorenta que as demais, permanecia imóvel, com as costas apoiadas a um muro e parecia adormecida. Drogo ouviu-a cantarolar uma nênia com voz profunda.

Era uma sucessão de palavras (que Drogo não conseguia distinguir), ligadas entre si por uma ária monótona e sem fim. Falar e, pior, cantar em serviço era severamente proibido. Giovanni deveria puni-la, mas teve dó, pensando no frio e na solidão da noite. Começou então a descer uma curta escada que conduzia ao terraço e deu uma pequena tossida, para pôr de sobreaviso o soldado.

A sentinela virou a cabeça e quando viu o oficial retificou a posição, mas não interrompeu a nênia.

Drogo ficou enfurecido: aqueles soldados achavam que podiam zombar dele? Iam ver só a dureza que lhes importava.

A sentinela percebeu logo a postura ameaçadora de Drogo e apesar de a formalidade da palavra de ordem, por antiqüíssimo e mudo acordo, não ser praticada entre os soldados e o comando de guarda, foi tomada de um excesso de escrúpulo. Sobreçando o fuzil, ele perguntou, com o sotaque muito particular usado no forte: “Quem vem lá? Quem vem lá?”

Drogo se deteve de repente, desorientado. A menos de cinco metros de distância, à luz límpida da lua, ele enxergava muito bem o rosto do militar e sua boca estava fechada. Mas a nênia não tinha parado

De onde vinha a voz então?

Pensando nesse estranho fato, uma vez que o soldado continuava à espera, Giovanni disse mecanicamente a palavra de ordem: “Milagre.” “Miséria”, respondeu a sentinela e repôs a arma em posição de descanso.

Seguiu-se um silêncio imenso, no qual, mais forte que antes, navegava um sussurro de palavras e de canto.

Finalmente Drogo entendeu e um lento arrepio percorreu-lhe a espinha. Era a água, era uma longínqua cascata rumorejante, a pique nos despenhadeiros próximos. O vento que fazia oscilar o longo jorro, o misterioso jogo dos ecos, o diferente som das pedras em percussão formavam uma voz humana, que falava, falava: palavras de nossa vida, que se estava sempre prestes a entender, mas que na verdade nunca se entendia.

Não era então o soldado que cantarolava, não era um homem sensível ao frio, às punições e ao amor, mas a montanha hostil. Que triste engano, pensou Drogo, talvez tudo seja assim; acreditamos que ao redor há criaturas semelhantes a nós e, ao contrário, só há gelo, pedras que falam uma língua estrangeira, preparamo-nos para cumprimentar o amigo, mas o braço recai inerte, o sorriso se apaga, porque percebemos que estamos completamente sós.

O vento bate contra a esplêndida capa do oficial e até a sombra azul sobre a neve se agita como bandeira. A sentinela está imóvel. A lua caminha, caminha lenta, mas sem perder um único instante, impaciente pela aurora. Toque, toque, pulsa o coração no peito de Giovanni Drogo. (BUZZATI, 1986, pp. 80-82)

É evidentemente peculiar a situação emocional do protagonista e dos outros soldados em serviço no forte Bastiani. Os hábitos, a rotina e a espera pela guerra promoveram nos homens, como é possível observar no trecho acima, um apartamento em relação à sociedade, uma dificuldade em reconhecer, no outro, um semelhante; em outras palavras, foi muito

afetada a capacidade dos homens se conectarem com o seu próximo. Para entender melhor os efeitos dos conflitos mundialmente realizados no século XX, cabe retomar o que é exposto por Giulio Ferroni em seu livro *Storia e testi della letteratura italiana – Guerre e fascismo (1915 – 1945)*. No capítulo intitulado “Modernità e distruzione”, o autor realiza uma contextualização da situação em que se encontravam a política e a cultura italiana no início do século XX e ressalta que, devido ao caráter particular do desenvolvimento italiano, é possível traçar o ano de 1910 como um ponto de partida para a nova época que surgia – a época do desenvolvimento da indústria, da técnica, dos conflitos políticos e sociais e etc. Ferroni destaca, ainda, que no período que se segue ao ano referido ocorrem as duas guerras que, pela primeira vez, foram capazes de envolver todo o planeta, com reflexo até mesmo nos países que não estavam participando diretamente dos embates, de forma que o aspecto geográfico e político da Europa sofreu alterações radicais. Além disso, as guerras contribuíram determinadamente para a disseminação das ideologias nacionalistas, imperialistas e autoritárias que foram dominantes em muitos países europeus e que tiveram como consequência a imposição de regimes totalitários de massa. Como reação à Revolução Russa, que levou ao poder a classe operária, tem-se, nos anos 1920 e 1930, a ascensão de regimes totalitários de direita com sua máxima expressão no fascismo italiano e no nazismo alemão.

De acordo com Giulio Ferroni, com o fim da II Guerra Mundial, há a derrota dos regimes totalitários de direita e novas esperanças democráticas são espalhadas. Surge, na mesma época, um novo e terrível meio de destruição: a bomba atômica, lançada pelos Estados Unidos da América sobre o Japão. Ao passo que o medo da arma nuclear aumenta, estabelece-se uma nova ordem mundial com base na oposição entre os dois blocos – o ocidental de democracia capitalista, liderado pelos EUA, e o oriental dos regimes comunistas, guiado pela União Soviética. O progresso da técnica acompanha esses desenvolvimentos históricos, do que decorre uma mudança na vida cotidiana: difusão de novos meios de transporte e de comunicação, descobertas de destaque no campo da medicina e etc. Assim, foi possível, nos países mais desenvolvidos, apresentar-se a possibilidade de dias melhores.

A situação foi um pouco diferente na Itália. Diz Ferroni que, após a anexação de regiões norte-orientais que permaneciam separadas do Estado Italiano Unificado, o pós-guerra foi permeado por violentos conflitos sociais que culminaram na tomada do poder por parte do fascismo e pelo nascimento de um regime totalitário, em 1922. Tal como ocorreu na Alemanha, com o nazismo, o fascismo levou a Itália à II Guerra, mas a derrota militar no

conflito bélico teve como consequência a queda do regime, da monarquia e a criação de uma nova república democrática.

Continuando sua exposição, Giulio Ferroni diz que a atividade científica foi modificada pelas novas descobertas e pelos novos conhecimentos, que entraram na consciência cultural e colocaram em crise modelos mecanicistas de organização que estavam vigentes na cultura do século XIX. A Física assume um papel de liderança (o que é proporcionado pela Teoria da Relatividade, de Albert Einstein) e, juntamente aos avanços da biologia e da genética, novas possibilidades de aplicação das descobertas transformam a relação com a técnica e a indústria.

Na cultura italiana, principalmente devido a Benedetto Croce e o já citado grupo da revista *Voce*, a reflexão sobre os fundamentos do conhecimento tem como consequência a negação do valor teórico das ciências naturais em relação às ciências do espírito. Na Europa, de acordo com Ferroni, recebe destaque o peso determinante que a linguagem assume em cada área do conhecimento. O problema da linguagem, das suas estruturas e das suas condições torna-se central na reflexão filosófica contemporânea, ao passo que se aprofunda o estudo da psicanálise, que começa a dar lugar a escolas e orientações diversas.

Na primeira metade do século XX, é levada ao extremo a oposição entre expressão artística e sociedade burguesa que já fora apresentada durante o século XIX. Giulio Ferroni destaca que a pesquisa por linguagens que superassem os códigos tradicionais e rompessem com as convenções burguesas é impulsionada pelas novas técnicas de comunicação baseadas no uso de máquinas e das possibilidades de reprodução em série das experiências estéticas. É aqui que as vanguardas artísticas ganham destaque, pois interferiram de forma agressiva e violenta na dialética da comunicação artística, buscando quebrar barreiras e antecipar o futuro da expressão estética. De acordo com as vanguardas, a arte deve ser uma força capaz de libertar e superar as mediações presentes entre linguagens e coisas, se identificar com a vida em si. Assim, ainda que os objetivos pré-fixados não tenham sido sempre alcançados, as experiências das vanguardas deram um novo sentido ao confronto técnica *versus* linguagens artísticas.

Cabe destacar, como faz o autor, que algumas inovações propostas pelos vanguardistas, apesar de sua ideologia revolucionária, quase foram transformados em tradição e reabsorvidos pelo mercado. A cultura de massa, é verdade, se apropriou de muitos dos

códigos linguísticos elaborados pelas vanguardas, degradando-os e diminuindo-os à função de mercado e consumo. Em outras palavras, é preciso reconhecer que a revolução das vanguardas acabou colaborando com aquilo que criticava. Contudo, de seu trabalho é possível distinguir grandes experiências artísticas que foram capazes de romper os esquemas tradicionais de representação e desenvolver uma outra noção de personagem; seu principal diferencial está no fato de que muitos autores que merecem destaque são fruto da busca por uma arte capaz de indagar a origem secreta da experiência burguesa, expondo todas as suas contradições. É assim que surge uma grande literatura, capaz de expressar a consciência do desequilíbrio que destrói indivíduos, civilizações e sociedades por inteiro. É o advento do modernismo, que rompe radicalmente com os modelos tradicionais de narrativa, aprofunda-se nos segredos mais profundos do homem e desconstrói os limites da experiência. Como exemplo, Giulio Ferroni cita Marcel Proust, Paul Valéry, James Joyce, Thomas Mann, Franz Kafka, Virgínia Woolf e Fernando Pessoa.

Paralelamente ao desenvolvimento do modernismo, Ferroni chama a atenção para o fato de que, na Europa e na América, grupos de intelectuais unem-se às classes populares e aos partidos democráticos que lutam contra os regimes e as ideologias totalitárias. Tal prática inaugura um novo meio de relacionamento com a política, que se tornará característico de intelectuais da Europa ocidental: produtores e críticos de cultura e arte passam a ver, em orientações de esquerda, o caminho para as mudanças que são necessárias na sociedade.

O autor determina a Guerra Civil Espanhola (entre 1936 e 1939) como o momento de mais forte alinhamento à esquerda dos intelectuais europeus e americanos, em que a participação da oposição foi bem expressiva. A cultura italiana, por sua vez, manteve-se enclausurada na sua substancial adesão ou condescendência ao fascismo: as poucas experiências de uma cultura de esquerda que se deram no pós-guerra foram severamente reprimidas pelo regime fascista. Assim, é principalmente no exílio que a cultura antifascista italiana se desenvolve, com pequenos êxitos literários.

Giulio Ferroni explica que, após o esforço empreendido para a construção do Estado Unificado Italiano, a Itália não tinha realizado políticas de intervenção no campo da cultura, de modo que o espaço de produção e debate era deixado livre e fora da jurisdição das instituições tradicionais. Contudo, durante o regime fascista, o contexto de tensões levaram à implementação de projeto de organização da cultura, de suma importância para a integração total das massas. Duas direções eram dadas a esses projetos, a saber: unir os intelectuais à

estrutura do partido único e do Estado totalitário, deixando a eles um espaço de relativa autonomia; e difundir uma cultura fascista de expressão de valores nacionais e populares para atingir vários níveis da população. Como consequência, o fascismo conseguiu agregar uma grande quantidade de intelectuais, inclusive alguns que se diziam contrários a ele.

Esse período é marcado por iniciativas editoriais apoiadas pelo Estado, com uma produção de textos oficiais de doutrina fascista, livros voltados às escolas e obras de edificação popular. Nasceram, assim, os primeiros grandes prêmios literários e várias iniciativas foram tomadas para controlar as universidades, visto que alguns professores mantinham posições sabidamente contrárias ao regime; um exemplo apresentado por Ferroni é o juramento, imposto aos acadêmicos, de fidelidade ao Estado fascista – os que se recusaram a fazê-lo foram obrigados a abandonar o ensino.

Quanto às condições de trabalho e à situação social dos escritores, Giulio Ferroni destaca que novas condições e possibilidades foram criadas com o adensamento das ocasiões institucionais, a ampliação do mercado e a difusão dos novos meios de comunicação; os organismos criados no início do Estado fascista ofereceram boas oportunidades de trabalho. Não raro, via-se profissionais que levavam paralelamente ao seu trabalho principal a atividade da escrita; aqueles que se dedicavam principalmente ou exclusivamente à produção literária podiam contar com comissões e colaborações oferecidas por revistas ou entidades financiadas pelo Estado. Assim, muitos escritores viviam como jornalistas, redatores de jornais, colaboradores de páginas culturais, correspondentes e etc; tudo muito bem apresentado. No entanto, no interior do regime, os jornais tinham a clara função de manipulação de informações que reduziam a possibilidade de reflexão livre.

No período em questão, a produção editorial e o mercado literário representam o ponto de referência para os escritores. Ocorre uma reestruturação que atinge a editoração devido à crise das editoras que tinham operado no século XIX, que passaram de meios artesanais à dimensão industrial, além do nascimento das novas editoras que trabalhavam com revistas populares e histórias em quadrinhos, o que possibilita novas oportunidades de trabalho a escritores e intelectuais; além daqueles de origem burguesa, escritores de famílias empobrecidas e de classes pequeno burguesas vivenciam uma ascensão cultural e social promovida pela urbanização e pela expansão de outras classes sociais, de modo que esse mundo intelectual aparece movido por uma insatisfação com a realidade da Itália de então e pela aspiração por promover a mudança daquela história: então, entre os anos 1910 e 1920,



estruturaram-se posições reacionárias. No entanto, grande parte da oposição ao regime foi se estruturar apenas após a metade dos anos 30, com as atividades imperialistas e as políticas de discriminação racial. É nesse contexto que Dino Buzzati escreve *O deserto dos tártaros*.

### 2.1.2 Brasil

No Brasil, a primeira metade do século XX também não foi fácil. É preciso lembrar que a Abolição da Escravatura data de 1888 e a Proclamação da República só foi acontecer em 1889. Assim, o País passou, de 1889 a 1930, pelo período chamado pelos historiadores de Primeira República.

Boris Fausto, em seu livro *História do Brasil* (2006), ressalta que os grupos que disputavam o poder, após 1889, tinham opiniões divergentes quanto ao modo segundo o qual a República deveria se organizar. As classes dominantes tinham como objetivo uma República federalista – ou seja, uma organização que permitisse uma maior autonomia às unidades regionais. Os militares do Exército, juntamente ao Marechal Deodoro da Fonseca – chefe do governo provisório –, queriam que o seu papel no governo fosse maior do que aquele exercido no Império, de modo que suas ideias de República não eram muito desenvolvidas. A Marinha, por outro lado, era vista como uma instituição ainda ligada à Monarquia. Para os militares, era preciso existir na República um Poder Executivo forte ou, ainda, um período de ditadura, para que a ordem fosse garantida; portanto, eram contra a autonomia das províncias – posicionamento justificado pelo risco de fragmentação no Brasil e pelo favorecimento dos interesses dos grandes proprietários rurais. Além disso, a maioria dos chefes militares não era proveniente de São Paulo e Minas Gerais.

Uma Assembleia Constituinte é convocada pelos partidários da República liberal, por temerem o início de uma ditadura por parte do Marechal Deodoro da Fonseca. Havia, no entanto, outro motivo por trás da decisão: com uma forma constitucional, a República do Brasil seria reconhecida no exterior e a concessão de créditos ao país seria facilitada. Desse modo, a Constituição da República foi baseada na que fora redigida nos Estados Unidos da América – um texto predominantemente liberalista. Boris Fausto diz que a Assembleia Constituinte estabeleceu o sistema presidencialista de governo (no qual o presidente é

responsável pela indicação dos ministros) e assegurou, aos brasileiros e estrangeiros residentes no país, liberdade, segurança individual e propriedade.

No início de 1891, Deodoro é eleito à presidência (com Floriano Peixoto como vice-presidente), decide fechar o Congresso e promete eleições. Em novembro do mesmo ano, diante da oposição de civis e de alguns setores da Marinha, Deodoro renuncia e Floriano assume a presidência. Fausto destaca que o Rio Grande do Sul era uma região muito instável politicamente no início da República – até 1893, dezessete governos comandaram o Estado. Um confronto entre os dois grupos mais expressivos, republicanos históricos e liberais, ficou conhecido como Revolução Federalista e só teve fim em fevereiro de 1893, já com Prudente de Moraes na presidência.

O governo de Prudente de Moraes foi marcado pela Revolta de Canudos – movimento ocorrido no sertão norte da Bahia, no povoado chamado Arraial de Canudos. O líder do povoado, Antônio Conselheiro, era um beato que já tivera muitas profissões e vivia no sertão, congregando fiéis para construir e reformar igrejas e viver de forma contemplativa e espiritualizada. Devido a uma discordância quanto ao corte de madeiras, o governador da Bahia decidiu enviar tropas ao local para mostrar aos fiéis que ele ainda mandava na região. Para surpresa geral, as tropas baianas foram derrotadas, de sorte que forças federais foram solicitadas. Novamente, Conselheiro e seu povo derrotaram as forças armadas e, com a morte do coronel Moreira César, comandante, violentos protestos foram iniciados no Rio de Janeiro. Além disso, Conselheiro era defensor da volta da monarquia, o que bastou para que uma nova tropa, com equipamentos mais modernos e mais homens, fosse enviada para arrasar com o povoado em 1897.

Com a vitória de Campos Sales nas eleições para presidente, as elites dos grandes Estados finalmente conseguiram chegar ao poder, mas ainda não tinham todos os instrumentos de que precisava para estabelecer um sistema político favorável aos seus ideais. No entanto, as contas do Brasil, que já estavam desequilibradas no Império, tiveram sua situação agravada e os problemas financeiros enfrentados pelo país aumentaram com a imensa dívida externa. No final do mandato de Campos Sales, foi concedido ao Brasil o *funding loan*, um novo empréstimo com o objetivo de pagar a dívida anterior; assim, 10 milhões de libras foram concedidas ao governo brasileiro, de acordo com Boris Fausto, com a promessa de que não seriam contraídos novos empréstimos e um programa rigoroso de deflação seria posto em

prática. Contudo, o que realmente viria a ocorrer seria a quebra dos bancos e a queda da economia.

Para compreender melhor tal contexto, principalmente o final da década de 1920, retomaremos trechos do romance *Os ratos*, de sorte que seja possível encontrar, no texto literário, marcas e características de uma época em que o brasileiro médio enfrenta, diariamente, batalhas diversas para continuar escrevendo sua história.

No primeiro excerto escolhido, Naziazeno, em meio às suas “andanças” pela cidade, encontra um homem a quem já havia pedido um empréstimo em outra oportunidade e, após prometer liquidar o vale até o final do mês corrente, pede o valor de sessenta mil réis ao passo que destaca as dificuldades que vem enfrentando. O senhor se recusa terminantemente a fornecer a quantia solicitada, de modo que Naziazeno retoma sua caminhada pela cidade em busca de uma nova ideia ou conhecido que possa resolver sua situação:

A rua assim, com as casas todas 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 sua 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 as casas fechadas, eretas, mudas.

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. Todos aqueles homens poderiam ser ladrões... O seu Júlio não acredita... nem desacredita: ele revista apenas. É uma obrigação que uns e outros têm...

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. Surgem embaraços. Desiste.)

Vem daqueles lados um ruído surdo: 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 olhar na porta, na fechadura. A porta é pintada duma 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 entrar 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 assim ao longe parece imponderável, diferente...

Vai andando.

No *Hotel Sperb*, debaixo da marquise, um empregado (fardado) conversa com um sujeito de culote e pederneiras, um chapéu de abas largas, de *cow-boy*.

O bonde apontou no começo da rua.

O trilho ocupa bem o meio. Olhando para o bonde e ao mesmo tempo pra o vão da rua, com casas altas dum lado e doutro, sente-se um *certo equilíbrio*... Mas a rua há de ter uma *mão* só, com toda a certeza.

De vez em quando Naziazeno respira fundo. É uma respiração ardida, como lhe acontecia muito noutros tempos, ao chegar à noitinha, quando fumava. Ele atribuía ao fumo.

Naquela travessa estreita e deserta, aquela fachada do sobrado tem o ar abandonada e triste dum oitão...

O inspetor de veículos acompanha-o demoradamente com o olhar. A essa hora não há quase serviço para eles.

Avança...

Através das pérgulas e dos arbustos da praça lá no fundo, distingue a esquina do mercado. Um pouco mais para diante, na altura do portão central, há movimento, pessoas que atravessam a rua. Bondes, automóveis desembocam na praça, fazem a curva defronte da grande casa que toma todo o quarteirão.

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 para. 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 ao 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. (MACHADO, 2004, pp. 101 – 104).

É fácil identificar no excerto apresentado os elementos e as características políticas da Primeira República: o domínio da política nacional por parte das oligarquias de São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul; a ascensão do coronelismo e as complexas relações entre oligarquias e do Nordeste com a União. Como principais mudanças socioeconômicas que ocorreram no Brasil de 1890 a 1930, Boris Fausto cita: a) o aumento na imigração, o que ocorre devido à demanda de força de trabalho para as lavouras de café e ao fim da II Guerra Mundial; b) o peso das atividades agrícolas, visto que esta continua a ser a principal atividade econômica brasileira; c) o aumento da urbanização, com o crescimento das cidades e aumento das oportunidades de trabalho formal e informal; d) a industrialização, proveniente do advento da energia a vapor e do crescimento do setor cafeeiro, da indústria têxtil e do setor alimentício, apesar da carência no que diz respeito à indústria de base; e) a intensificação das relações financeiras internacionais, com o aumento das relações comerciais com Estados

Unidos e Grã-Bretanha, além do papel desempenhado pelo capital estrangeiro na criação de estruturas de transportes e serviços; e f) os movimentos sociais, marcados pelo surgimento da classe operária nos centros urbanos, greves e movimentos com traços de sindicalismo e anarco-sindicalismo.

Dyonélio Machado consegue representar muito bem em sua narrativa o aumento da urbanização e da industrialização, que pode ser verificada no trecho citado por meio das obras e construções que Naziazeno observa em sua caminhada. Elementos como a usina, as placas metálicas e quadradas das “firmas”, a construção do cais, o grande hotel (de nome estrangeiro) e a indumentária de *cow-boy* do rapaz, bondes, automóveis... Tudo colabora para a representação de um período em que o investimento de capital estrangeiro aumenta, a industrialização e a urbanização passam por grande crescimento e a desigualdade social é cada vez mais latente para o homem de classe média. Além disso, o protagonista observa, ainda, os operários da construção, que representam o aumento da classe operária nas cidades.

Outro movimento que marcou o início do século XX no Brasil foi o chamado tenentismo, que teve seu início como um movimento contra o governo republicano e, após 1930, passou a ter representantes no governo que buscavam direcionar os acontecimentos a favor dos seus objetivos. Um incidente que marcou esse período foi a Revolta do Forte de Copacabana, em 1922, na qual dezesseis rebeldes foram mortos e dois ficaram feridos, dentre eles um civil.

Boris Fausto esclarece que o período em análise, a Primeira República, chega ao fim com a chamada Revolução de 1930 e tem como principal motivo a cisão entre as elites dos grandes Estados que ocorre com a saída de Washington Luís da presidência do Brasil e, mais ainda, a briga pela sua sucessão. Por motivos incertos, Washington Luís indica como candidato o paulista Júlio Prestes, governador do estado de São Paulo, atitude que provoca uma tensão entre os políticos mineiros e gaúchos e os força a tomarem uma decisão conjunta, alinhando forças ao apoiar o mesmo candidato para oposição. Assim, em 1929 a oposição lança Getúlio Vargas como candidato à presidência e João Pessoa à vice-presidência. Foi formada, assim, a Aliança Liberal, cujo programa estava de acordo com as aspirações das classes dominantes que não eram ligadas aos produtores de café e tinha o intuito de conquistar a classe média propondo algumas medidas favoráveis aos trabalhadores, como direito à aposentadoria a alguns setores que não eram contemplados, regulamentar o trabalho exercido por mulheres e menores e aplicar a lei de férias.

Vejamos, agora, outro trecho de *Os ratos*, em que é visível como, apesar das medidas que supostamente beneficiariam os trabalhadores que eram propostas pelos candidatos à presidência, a realidade do indivíduo de classe baixa estava mais conectada aos “negócios” e arranjos realizados, dos quais dependiam inúmeras famílias de autônomos, trabalhadores informais e profissionais liberais:

Aquela “esperança” é obstinada, obstinada. Demais, ele vê o jeito do Duque. O Duque está no seu momento. É ele que dirige... Lá do fundo, lá de trás, é ele que dirige... Mas como? mas onde? “– Eu fecho às seis.” – É o que todos fazem certamente, não apenas ele. É um fim de expediente, uniforme, talvez obrigatório mesmo. Entretanto, Duque confia – confia, é inegável.

Mas então ele tem outro plano, está amadurecendo outro plano. Qual? Naziazeno nada vê. Alcides vai levar o anel... ou o Mondina... É só o que lhe aparece claro.

Ele já pensou em chamar o Mondina de parte. Não lhe poderão absolutamente fazer falta esses sessenta mil réis. Lembra-se das suas palavras: “– *Eu simpatizo muito...*” Mas é que ele não o conhece. “– Isso que o sr. Me conta já se passou comigo.” É uma referência. Não é uma referência? Um diálogo instantâneo se recompõe, com reminiscências: “– Mas eu não posso!... Eu simpatizo...” Ora, sessenta mil réis... que falta poderá lhe fazer? (ele dispõe de dinheiro... dispõe...) “– Peço que me acreditem: não posso...” – Será por que não o conhece?... Mas Duque garante. Eles têm negócio em comum. “– Não posso!...” – Não pode... Naziazeno tem um sorriso amargo: – *Mas o sr. é imprudente!*... – E todo o seu desânimo lhe volta dessa vez. Olha em torno, o olhar esgazeado!... Quase se admira daquele silêncio, de não ouvir a própria voz, a voz do *outro*...

O grupo ainda não se mexeu. Eles hesitam. O próprio Duque hesita...

– Aonde vamos daqui?

– Está tudo fechado... – diz Alcides.

Duque está pensativo. Mondina tem uma cara um tanto séria, de quem não se acha inteiramente agradado.

– Devíamos ter pensado no modo de resolver a dificuldade. – E virando-se para Alcides:

– O sr. pensa telefonar?

– Não...

Um silêncio.

– Vamos até o Dupasquier – sugere o Duque.

– Ele faz desses negócios?

– Vamos até lá – insiste Duque.

Põem-se em marcha.

A joalheria ocupa uma pequena loja da rua do Rosário. Naziazeno há quanto tempo conhece essa casa!... Uma porta e uma janela (transformada em vitrina). E lá dentro, em mangas de camisa (sempre uma camisa branca) o velho joalheiro. Deu-lhe sempre a impressão dum sujeito ranzinza...

Duque caminha um meio passo na frente. Vai puxando... Baixou o focinho, recolheu-o um pouco... Naziazeno não tira o olhar da cara dele. Um raio de luz lateral incide num de seus olhos, no que fica do seu lado, e ilumina-o duma luz branca, estranha...

É preciso apurar: ali no centro já quase não se encontra mais nenhuma casa aberta. A cidade está despovoada. Uma que outra caixeirinha retardatária. Os bondes mesmo ficaram mais raros, mais espaçados. É uma pausa na vida urbana. O fim...

Dobram duas ou três esquinas e entram por fim na rua do Rosário. O Dupasquier é logo ali, passando a igreja.

A vitrina está iluminada, projeta o seu retângulo claro até a sarjeta. A porta é de vidraça, gradeada, e se acha entreaberta.

Duque empurra-a de leve. Entra. Atrás de si vão entrando os outros. O joalheiro avança lá do fundo, sereno, o olhar preso nos visitantes.

Duque adianta-se. Tem um cumprimento:  
 – Boa noite, seu Dupasquier.  
 – Boa noite... – diz o outro, sem desviar o olhar dos seus rostos.  
 Naziazeno olha lá pra o fundo, na direção donde viera Dupasquier: a um canto ele vê uma pequena escrivaninha, que uma lâmpada de abajur cobre de uma luz verde. “– Ele certamente estava escrevendo... Notas... lançamentos...” – E se lembra dos “seus” papéis, que ficaram em cima da sua carteira...  
 – É um negócio, seu Dupasquier – começa o Duque.  
 – A casa já está fechada – observa o outro. – Não é mais hora pra negócio.  
 – Mas é coisa particular – retorna Duque.  
 Há uma pequena pausa.  
 – De que se trata?  
 Duque explica. Ali o amigo (Alcides avança um passo) tem um anel...  
 – Mostra o anel.  
 Alcides tira-o dum dos bolsos do colete. Desabotoou completamente o casaco marrom, que deixa cair dum lado e doutro, na frente, umas enormes abas.  
 Dupasquier espicha a mão para segurar a jóia, ao mesmo tempo que vai observando Alcides de alto a baixo.  
 Duque, continuando:  
 – Ele quer saber quanto o sr. se anima a dar por ele.  
 Dupasquier afasta-se com a jóia, vai até lá ao fundo. Senta-se à escrivaninha. Mergulha a cabeça naquela atmosfera verde. Põe-se a examinar.  
 Mondina olha de um modo um tanto interrogativo para o Duque. Ninguém fala. Daí a um momento volta Dupasquier. Dirige-se ao Duque:  
 – Quanto o seu amigo pretende por ele?  
 Duque troca um olhar com o grupo.  
 – É um anel que vale dois contos e quinhentos – diz, em seguida.  
 O outro tem um movimento de cabeça.  
 – Ele não deixa por menos de quinhentos mil réis.  
 O velho abana francamente a cabeça.  
 – Não dou nem quatrocentos.  
 E depois de um momento:  
 – Isto é uma jóia que não se vende mais.  
 E explicando sua opinião:  
 – É um gosto antigo. Hoje o que se quer são coisas leves.  
 – Quatrocentos e cinqüenta – solicita Duque.  
 – Não. Não dou mais do que trezentos e cinqüenta mil réis.  
 Duque conferencia com Alcides e Mondina. Discutem um instante. Por fim:  
 – Aceitamos, seu Dupasquier – diz-lhe o Duque. – O meu amigo lhe empenha o anel pelos trezentos e cinqüenta mil réis.  
 – Ah! era empenhar que pretendiam? – e ele devolve-lhes a jóia; deixa-a sobre o vidro do balcão. – Não me ocupo desses negócios. – E dá-lhes as costas.  
 Duque olha para os amigos. Mondina tem um rubor na face.  
 Ainda ficam um momento ali, junto do balcão. Depois resolvem abalar. O velho Dupasquier lá vai indo tranqüilamente em direção da escrivaninha.  
 [...]  
 E curvando-se um pouco sobre a mesa, para os amigos:  
 – Talvez um agiota desses quisesse emprestar sob a garantia do anel.  
 (MACHADO, 2004, pp.135 – 139)

Em meio à crise e à instabilidade econômica por ela proporcionada, arranjos e negociações com agiotas eram práticas às quais trabalhadores endividados recorriam como alternativa à falta de emprego formal; realidade que foi se tornando cada vez pior devido à acirrada disputa presidencial.

Nesse contexto conturbado, estoura uma crise mundial, em outubro de 1929, que deixa o núcleo cafeeiro em uma situação complicada: após os altos investimentos que foram feitos, a produção de café aumenta, mas a crise financeira internacional faz com que os preços caiam; o resultado é uma diminuição no consumo e o endividamento dos fazendeiros, que recorrem a Washington Luís em busca de uma solução para a situação. O presidente recusa, o que gera um descontentamento geral em São Paulo e o ataque ao governo federal no congresso de lavradores realizado em dezembro daquele ano. No entanto, o desentendimento não ocasionou a ruptura entre o setor cafeeiro e o governo, de modo que os benefícios para a oposição não foram muitos.

Quando Júlio Prestes vence, o movimento tenentista e os jovens políticos, descontentes com o resultado das eleições, começam uma aproximação e não escondem seu desejo por uma “resposta pelas armas” (FAUSTO, 2006, p. 321). A instabilidade dos ânimos continua sendo abalada, principalmente após Luís Carlos Prestes se declarar socialista e condenar o apoio às oligarquias pois, para ele, tudo não passava de uma “luta maior entre o imperialismo britânico e o americano, pelo controle da América Latina” (FAUSTO, 2006, p. 322). Apesar de tais acontecimentos, a articulação revolucionária não estava tendo um bom desenvolvimento; situação que é alterada após o assassinato de João Pessoa, em julho de 1930, quando sua imagem de mártir da revolução é intensificada e dá novo fôlego ao movimento revolucionário.

A Revolução propriamente dita estoura em Minas Gerais e no Rio Grande do Sul em outubro de 1930. Em São Paulo e Belo Horizonte, não ocorrem grandes alterações e há alguma resistência. No Nordeste, o sucesso alcançado pelos revolucionários é mais expressivo, ao passo que os militantes que assumiram o controle da região Sul preparavam-se para invadir São Paulo e atacar as tropas militares que apoiavam Washington Luís. Pouco antes do ataque, no dia 24 de outubro de 1930, “os generais Tasso Fragoso, Mena Barreto e Leite de Castro, pelo exército, e o almirante Isaías Noronha, pela Marinha, depuseram o presidente da República no Rio de Janeiro, constituindo uma junta provisória de governo” (FAUSTO, 2006, p. 325). Contudo, as pressões populares e dos revolucionários retiraram a junta provisória do poder; sem demora, Getúlio Vargas chega ao Rio de Janeiro precedido por mais de trezentos soldados gaúchos e toma posse em 03 de novembro de 1930, marcando o fim da Primeira República.



Getúlio Vargas continua no poder durante 15 anos (período em que o voto indireto garante sua permanência), é deposto em 1945 e reeleito por voto popular em 1950. Em 1954, comete suicídio. Para compreender esse longo e importante período da história brasileira, é preciso interpretar cada fase com cautela. Boris Fausto, ainda em *História Concisa do Brasil*, ressalta que, com o país enfrentando as consequências da crise mundial de 1930, inicia-se uma colaboração entre Igreja Católica e Estado, momento em que a Igreja consegue para o governo o apoio das massas. O governo provisório getulista, por sua vez, implementa algumas medidas centralizadoras, tais como: Vargas assume o Poder Executivo e o Poder Legislativo, dissolve o Congresso Nacional e os legislativos estaduais e municipais, demite os governadores (com exceção do governador de Minas Gerais) e nomeia interventores federais com o objetivo de concentrar a política do café em suas mãos – surge, assim, o CNC – Conselho Nacional do Café; em 1933 o CNC passa a se chamar DNC – Departamento Nacional do Café, o que consolida a federalização da política do café.

Outra característica marcante do governo getulista, de acordo com Boris Fausto, foi a sua política trabalhista, que tinha como objetivos principais reprimir a organização da classe trabalhadora e conquistar apoiadores para o governo. Criam-se, então, leis de proteção ao trabalhador e criação das Juntas de Conciliação e Julgamento (para mediar questões entre patrões e operários), enquadramento dos sindicatos, leis para a regulamentação do trabalho de mulheres e menores de idade, além da concessão de férias e do estabelecimento de um limite de 8 horas para a jornada de trabalho. Quanto à educação, o autor chama a atenção para as medidas partindo do centro para a periferia, que têm como marco inicial a criação do Ministério da Educação e Saúde. Cito:

É costume apontar a inspiração fascista das iniciativas do governo Vargas na área educativa. Lembremos porém que nessa área, como em outras, o governo adotou uma postura autoritária e não-fascista. Ou seja, o Estado tratou de organizar a educação de cima para baixo, mas sem envolver uma grande mobilização da sociedade; sem promover também uma formação escolar totalitária que abrangesse todos os aspectos do universo cultural. Mesmo no curso da ditadura do Estado Novo (1937 – 1945), a educação esteve impregnada de uma mistura de valores hierárquicos, de conservadorismo nascido da influência católica, sem tomar a forma de uma doutrinação fascista. (FAUSTO, 2006, p. 337)

Para Fausto, a principal mudança no Ensino Superior foi proporcionar condições para o surgimento de universidades, principalmente para incentivar a pesquisa e o ensino pois, até aquele momento, as universidades eram apenas uma unificação de faculdades e escolas superiores. Quanto ao Ensino Secundário, houve a definição de um currículo seriado, a frequência tornou-se obrigatória e passou a ser exigido o diploma do secundário para

ingressar no ensino superior. Todas essas medidas, contudo, visavam à formação das novas elites mais preparadas. Duas correntes surgiram: a dos reformadores liberais, que eram a favor de um ensino público e gratuito, sem relação com o sexo do aluno, e defendiam que o ensino religioso deveria ser restrito apenas às instituições mantidas por entidades privadas religiosas; a corrente dos pensadores católicos, por outro lado, era a favor do ensino religioso obrigatório em todas as escolas privadas e facultativo nas escolas públicas, defendiam a educação diferenciada para meninas e meninos, de acordo com o papel a ser desempenhado no lar e na vida profissional; conquanto o governo não tenha apoiado publicamente nenhuma das duas, foi notória sua inclinação para a segunda corrente.

Em 1933, o governo realizou eleições para compor uma Assembleia Nacional Constituinte, tendo um resultado favorável para as elites regionais. Em 14 de julho de 1934, foi promulgada a nova Constituição, inspirada na Constituição de Weimar, que estava em vigor na Alemanha entre o final da I Guerra Mundial e a ascensão do regime nazista. No título que aborda ordem econômica e social, o texto da nova Constituição trazia intenções nacionalistas no que diz respeito à economia, previa a nacionalização progressiva das minas, proibía a disparidade de salários por motivos de sexo, idade, estado civil ou nacionalidade, estipulava um salário mínimo, entre outros. No título sobre família, educação e cultura, ficou determinada a obrigatoriedade e a gratuidade do ensino primário. Por fim, no título sobre segurança nacional, ficaram determinados: o serviço militar obrigatório e eleições diretas a partir de 1938, data em que o mandato assegurado pelas eleições indiretas, realizadas pela Assembleia Constituinte, terminaria.

Boris Fausto diz que havia, no Brasil, a promessa de um período verdadeiramente democrático, mas o Estado Novo pôs um fim a essa intenção. Foi um período de grande movimentação no mundo. Na Europa, movimentos totalitários ganhavam força: Mussolini na Itália, em 1922; Hitler e o nazismo na Alemanha, em 1933; enquanto Stálin organizava seu poder absoluto na União Soviética. O capitalismo, intimamente vinculado aos regimes totalitários, mostraram ao mundo a pobreza, o desemprego e a falta de esperança, contrariando as promessas de evolução e oportunidades de crescimento. Nesse contexto, começam a surgir, no Brasil, algumas organizações fascistas: em 1932, Plínio Salgado e outros intelectuais fundam a Ação Integralista Brasileira (AIB), apresentando o integralismo como uma doutrina nacionalista que defendia o controle do Estado sobre a economia. O lema da organização era “Deus, Pátria e Família” e suas ideias eram contra a pluralidade de

partidos políticos e a representação individual dos cidadãos; seus inimigos eram o liberalismo, e o capitalismo financeiro internacional. Percebemos, assim, a grande semelhança com a ideologia nazi-fascista: cultuar o chefe da nação, realizar cerimônias para adesão de novos membros e desfilar vestindo uniformes; o movimento teve considerável adesão, atraindo, de acordo com Fausto, de 100 a 200 mil pessoas. Nos anos 1930, ocorreram vários embates entre os integralistas e os comunistas, apesar de suas semelhanças (culto ao líder, crítica ao Estado liberal e valorização do partido único); além disso, esses embates eram um reflexo da oposição que acontecia na Europa: fascismo *versus* comunismo soviético.

Outra corrente citada por Fausto que ganhou força no Brasil foi o autoritarismo, que defendia um Estado autoritário com poder de colocar fim aos conflitos sociais, entre partidos e ao excesso de liberdade de expressão. Com relação ao integralismo, percebe-se que a principal diferença está no fato de o integralismo confiar em um partido para alcançar seus objetivos e mobilizar as massas; já o autoritarismo confia no Estado e na capacidade de visão e administração de alguns indivíduos para chegar ao que seria melhor para o povo como um todo: “Para ela, no limite, um partido fascista levaria à crise do Estado; o estatismo autoritário, ao contrário, conduziria ao seu reforço” (FAUSTO, 2006, p. 357).

Entre os anos 1934 e 1937, um complexo processo político se desenvolve. Greves, reivindicações de operários e manifestações da classe média ganham força, ao lado de campanhas antifascistas que levam ao confronto entre integralistas e antifascistas em São Paulo. Diante disso, o governo propõe a LSN – Lei de Segurança Nacional, com o foco na repressão às classe populares. O Congresso, no entanto, aprova a lei que substitui a LSN, definindo como crimes contra a ordem política e social “a greve de funcionários públicos; a provocação de animosidade nas classes armadas; a incitação de ódio entre as classes sociais; a propaganda subversiva; a organização de associações ou partidos com o objetivo de subverter a ordem política ou social, por meios não permitidos em lei” (FAUSTO, 2006, p. 359).

Outro movimento de extrema importância comentado por Boris Fausto é a Aliança Nacional Libertadora (ANL), composto por “comunistas e tenentes de esquerda” (FAUSTO, 2006, p. 359) e de conteúdo nacionalista, defendendo a suspensão do pagamento da dívida externa, a nacionalização de empresas estrangeiras, a reforma agrária, um governo com participação popular, entre outros. A ANL seguia as diretrizes da Internacional Comunista (I.C.), responsável por dar um direcionamento ao movimento comunista de acordo com a nova linha vencedora no congresso realizado em Moscou. A I.C considerou o capitalismo um

colaborador para os regimes fascistas que se consolidaram e propôs a formação de frentes populares em países capitalistas – a ANL era uma dessas frentes. Desse modo, os condutores do movimento, Luís Carlos Prestes e Carlos Lacerda, divulgaram um manifesto pela derrubada do governo de Vargas, pregando que o poder deveria ser tomado por um “governo popular, nacional e revolucionário” (FAUSTO, 2006, p.360).

A primeira tentativa de golpe comunista ocorre em 1935, mas fracassa e dá margem para as medidas de repressão que crescem muito, conforme afirma Boris Fausto. São criados órgãos como a Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo, responsável por investigar a participação de funcionários públicos em atos contra instituições sociais e políticas; é aprovada pelo Congresso a lei para instituição do Tribunal de Segurança Nacional, cuja função era punir presos políticos dos movimentos de 1935, mas que vigorou durante todo o Estado Novo, até 1945.

Em 1938, ano em que, de acordo com a Constituição, deveriam ocorrer as eleições presidenciais, o Partido Constitucionalista lança Armando de Salles de Oliveira, com o apoio de Flores da Cunha, com o objetivo de unir a elite paulista; o candidato “oficial” foi José Américo de Almeida, que tinha o apoio de muitos Estados do Nordeste, Minas Gerais e dos setores que apoiavam Vargas em São Paulo e no Rio Grande do Sul; e os integralistas lançaram a candidatura de Plínio Salgado. Getúlio, contudo, não estava disposto a abrir mão do poder e não confiava em nenhum dos três candidatos. Boris Fausto destaca que o estopim do golpe foi o Plano Cohen; um oficial integralista, capitão Olímpio Mourão Filho, foi pego no Ministério da Guerra com um documento escrito por algum “Cohen” e que seria publicado em um boletim integralista; no entanto, a repercussão foi grande e chegou ao Exército. Em seguida, o Congresso aprova o estado de guerra e suspende por 90 dias todas as garantias constitucionais. Assim, uma carta escrita pelo governador de Minas Gerais, alertando para o momento perigoso à realização de eleições, é levada pelo deputado Negrão de Lima aos outros Estados em busca de apoiadores para o golpe marcado para o dia 15 de novembro de 1937. Apesar disso, o golpe se consolida em 10 de novembro, quando as tropas da Polícia Militar cercam o Congresso e impedem a entrada dos congressistas, iniciando o Estado Novo, que vigorou até 1945 e termina com a deposição de Getúlio Vargas.

Paralelamente a essas contingências políticas, a arte – como um todo – sofria mudanças que determinariam o caminho da produção artística brasileira: os chamados Pré-modernismo e Modernismo. De acordo com o autor paulistano Alfredo Bosi, em seu livro

*História concisa da literatura brasileira*, pode ser considerado pré-modernista tudo o que foi realizado nas primeiras décadas do século XX com a função de problematizar e propor novos olhares para a realidade social e cultural de então. Bosi destaca que a literatura imediatamente anterior à Semana de Arte Moderna de 22 foi pouco inovadora e marcada por produções que tentavam, sem sucesso, superar escolas literárias como o Parnasianismo, o Simbolismo e o Romantismo; até mesmo as melhores produções em prosa regional teriam sido limitadas por não conseguirem ir além da arte mimética praticada pelos autores do Realismo naturalista, de sorte que a verdadeira revelação das tensões presentes na vida social do povo brasileiro caberia a autores como Euclides da Cunha, Lima Barreto, Graça Aranha, Monteiro Lobato e outros.

Alfredo Bosi afirma que Euclides da Cunha, por exemplo, foi aquele capaz de observar os determinismos raciais e a matéria disponível no século XIX para compor sua obra mais famosa: *Os Sertões*, em que transparece claramente a vontade do autor em compreender e desvendar o homem brasileiro, a sua terra e, por fim, sua luta social. É assim que surge o livro capaz de englobar a tragédia de Canudos, já aqui comentada enquanto acontecimento histórico, de modo a denunciar a carnificina ali praticada e consolidar Euclides como um “escritor comprometido com a natureza, com o homem e com a sociedade” (BOSI, 2015, p. 329).

Quanto a Lima Barreto, Bosi destaca a origem do autor, membro da classe média suburbana, para explicar as reações “em termos de conservantismo sentimental” (BOSI, 2015, p. 339) e, assim, justificar as contradições que podem ser encontradas em sua obra. A sua xenofobia estaria relacionada a um instinto de defesa e a sua aversão às oligarquias explicaria sua posição negativa quanto à República Velha e seus processos. Tais características podem ser facilmente encontradas em seu personagem de maior destaque: Policarpo Quaresma, em que é possível identificar “as revoltas do brasileiro marginalizado em uma sociedade onde o capital já não tem pátria” (BOSI, 2015, p. 339); o autor ainda chama a atenção para os planos narrativo e crítico, que funcionam em conjunto e demonstram a inteligência e a singularidade da personalidade literária de Lima Barreto: “A obra de Lima Barreto significa um desdobramento do Realismo no contexto novo da I Guerra Mundial e das primeiras crises da República Velha. A sua direção de coerente crítica social seria retomada pelo melhor romance dos anos de 30” (BOSI, 2015, p. 346).

Alfredo Bosi relata que, na verdade, a Semana de Arte Moderna de 1922 foi uma reunião de tendências que vinham ganhando espaço desde a I Guerra Mundial em São Paulo e no Rio de Janeiro, permitindo que os grupos que as desenvolviam se consolidassem para providenciar publicações, exposições e manifestos, para representarem a realidade cultural do período:

Mário de Andrade, como já vimos, escrevera a *Paulicéia Desvairada* entre 1920 e 1921, mas só a deu a público no ano da *Semana*. Deste ano ao fim da década apareceram obras fundamentais para a inteligência do Modernismo. Em 1923, as *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Em 1924, *O Ritmo Dissoluto*, de Manuel Bandeira. Em 1925, *A Escrava que não é Isaura*, de Mário; *Pau-Brasil*, de Oswald; *Meu e Raça*, de Guilherme de Almeida; *Chuva de Pedra*, de Menotti del Picchia. Em 1926, *Losango Cáqui*, de Mário; *Toda a América*, de Ronald de Carvalho; *Vamos Caçar Papagaios*, de Cassiano Ricardo; *O Estrangeiro*, de Plínio Salgado. Em 1927, *Amar Verbo Intransitivo* e *Clã do Jabuti*, de Mário; *Estrela de Absinto*, de Oswald; *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Alcântara Machado; *Estudos* (1ª série), de Tristão de Ataíde. Em 1928, *Macunaíma*, de Mário; *Martim Cererê*, de Cassiano; *Laranja da China*, de Alcântara Machado, e a redação inicial de *Cobra Norato*, de Raul Bopp, que só publicaria três anos mais tarde. (BOSI, 2015, p. 363)

Alfredo Bosi menciona, entre outras, a revista *Klaxon*, mensário de arte moderna, que teria sido a primeira tentativa de reunião e sistematização das tendências e ideais estéticos em evidência na Semana de Arte Moderna, mas ainda eram confundidas as linhas estéticas futurista, que dizia respeito ao uso experimental de uma linguagem moderna, e a primitivista, cujo objetivo era “dar vazão” às coisas que estavam presas no inconsciente dos artistas. Tal “inconsistência ideológica” (BOSI, 2015, p. 367), de acordo com o autor, estaria relacionada ao foco puramente literário que embasava as produções, sem que os processos e contradições da sociedade fossem realmente compreendidos.

Já entrando no Modernismo, em si, Alfredo Bosi diz:

As décadas de 30 e 40 vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais. Por exemplo, que o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias. Que a “aristocracia” do café, patrocinadora da Semana, tão atingida em 29, iria conviver muito bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos, deixando para trás como casos psicológicos os desfrutadores literários da crise. Enfim, que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive. (BOSI, 2015, p. 410)

O autor esclarece que os escritores que amadureceram após 1930 compreenderam as tensões e aspectos sociais do período, de modo que suas obras conseguem abordar os problemas que não foram corretamente interpretados pelos autores pré-

modernistas; essa superação estaria a cargo de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Esses autores foram capazes de perceber que a história do Brasil estava tomando novas direções e que novas experiências artísticas eram necessárias, de modo que os regionalismos vocabulares e a presença da linguagem oral muito acrescentaram à prosa que se desenvolvia no início da década de 30. O panorama literário entre 1930 e 1950 era composto, então, por “*ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna*” (BOSI, 2015, p. 412); há, ainda o romance introspectivo, terminando de compor a paisagem da literatura das duas décadas, composta, em sua maioria, por imagens do Nordeste em decadência e dos sofrimentos enfrentados pela classe média em fase de urbanização do país.

Ao caracterizar a prosa dos anos 30 e 40, chamados por Alfredo Bosi de “era do romance brasileiro” (BOSI, 2015, p. 415), o autor afirma que, apesar de o maior destaque ter sido dado, muitas vezes, ao romance regionalista, também são expressivos os romances representativos da prosa cosmopolita (de José Geraldo Vieira) e das narrativas de cunho psicológico e moral (Lúcio Cardoso, Cyro dos Anjos e Cornélio Pena, por exemplo). As atividades pré-modernistas abriram caminho para o desenvolvimento de uma literatura que rompe a máscara que mediava a relação entre o ficcionista e o mundo. O modernismo, associado aos acontecimentos históricos, já aqui mencionados, da década de 30, possibilitaram os novos estilos que ganhariam destaque em contraposição ao realismo impessoal que era realizado anteriormente, dando espaço a uma visão mais crítica da sociedade e das relações que a compõem. Cito:

Passado o vendaval de *ismos* que sopraram a revolução da arte moderna, tornou-se comum em toda parte uma ficção aberta à vida do *uomo qualunque*, cujo comportamento começou a parar bem mais fascinante que o dos estetas *blasés* do Decadentismo. Difunde-se o gosto da análise psíquica, da notação moral, já agora radicada no mal-estar que pesava sobre o mundo entreguerras. (BOSI, 2015, p. 416).

Ainda quanto ao romance moderno e suas vertentes – regional e psicológico – de mais expressão, Bosi retoma o texto de Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (disponível em português como *Sociologia do Romance*<sup>1</sup>), em que o autor toma como base as ideias de Lukács e René Girard para buscar uma abordagem “genético-estrutural” (BOSI, 2015, p. 417) do romance moderno, tendo como ponto de partida as tensões existentes entre o escritor e a sociedade em que vive. Assim, no contexto da sociedade burguesa, a tendência da produção literária é apresentar um herói problemático em tensão com as estruturas sociais que

---

<sup>1</sup> GOLDMANN, L. **Sociologia do Romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. Tradução de Álvaro Cabral.

o cercam e que não permitem que os valores pregados sejam vividos (tais como a liberdade, a justiça, a fraternidade). Assim, Goldmann defende a existência de uma oposição entre o indivíduo e a sociedade que atuaria como fundadora (e mantenedora) do romance, condição que origina a seguinte tipologia do romance, exposta por Bosi: 1) um herói que busca os valores que poderiam subordinar em si a hostilidade do meio; 2) o herói fechado nos próprios estados de alma; 3) o herói que aprende a autolimitar-se para viver no mundo em que foi lançado (BOSI, 2015, p. 418). Com base na análise de Goldmann, Bosi propõe um modo de categorização do romance brasileiro a partir de 1930, seguindo o nível de tensão com a sociedade em que o herói vive:

- a) *romances de tensão mínima*. Há conflito, mas este configura-se em termos de oposição verbal, sentimental quando muito: as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam. [...];
- b) *romances de tensão crítica*. O herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente. [...];
- c) *romances de tensão interiorizada*. O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito. Exemplos, os romances psicológicos em suas várias modalidades (memorialismo, intimismo, autoanálise...) de Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Cyro dos Anjos, Lygia Fagundes Telles, Osman Lins...;
- d) *romances de tensão transfigurada*. O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade.

Explicando sua exposição acima citada, Bosi diz que, nos romances de tensão mínima, as ações são situadas e datadas, aproximando-se do documentário ou da reportagem, além de referências espaciais e históricas. Já nos romances de tensão crítica, os fatos já revelam as lesões causadas à vida do homem pela vida em sociedade, o que confere um grau maior de densidade e verdade histórica às narrativas. Chegando ao romance que mais interessa a este trabalho, é dito que, na prosa subjetivante, aquela praticada nos romances de tensão interiorizada, os conteúdos de consciência estão muitas vezes em primeiro plano, tornando tênues os limites entre a consciência e o ambiente, criando a chamada atmosfera; adicionalmente, há uma mudança do tempo cronológico para a “*duração* psíquica do sujeito” (BOSI, 2015, p. 420). É aqui que encontramos o lugar dos romances que estão sendo analisado neste trabalho, *Os ratos* (1935) e *O deserto dos Tártaros* (1940), que se encaixam na descrição de Bosi quanto ao romance de tensão interiorizada. Sobre o quarto tipo de romance, o de tensão transfigurada, é dito que se adentra no campo da invenção mitopoiética, que supera a tipologia do romance no tecido da linguagem e da escritura. Assim, toda a produção literária desenvolvida a partir de 1930 estaria interligada e comporia um todo vivo, mesmo com as rupturas que a poética sofre após a I Guerra Mundial.



Especificamente sobre *Os ratos* (1935), Bosi destaca a reconstrução realizada por Dyonélio Machado dos sofrimentos cotidianos vividos pela pequena classe média, além de uma aparente obsessão pelo encarceramento – que pode ser observada em *Deuses Econômicos*, *Sol Subterrâneo e Prodígios* – e pela angústia que a condição urbana causa ao ser humano, independentemente do tempo histórico em questão. Cabe, portanto, retomar um excerto do romance em que tais características são observadas; Naziazeno, após conseguir o dinheiro que tanto havia buscado, retorna à casa e, por não conseguir dormir, começa a ter devaneios e reviver situações que ocorreram (ou não) durante o dia, ao passo que sente, física e psicologicamente, os efeitos da humilhação e da pressão social causada pela sua condição:

Aquele vazio da cabeça dá-lhe por vezes a sensação de imponderabilidade. Não sente o seu corpo, ele parece que se subtrai à ação da sua vontade. Nessas ocasiões não mexe com um braço, com um dedo.

A volta à casa foi exatamente como a que ele sonhara. Pôde comer em paz, tranqüilo, o olhar no dinheiro...

A mulher está outra vez com o seu sapato. No domingo vão dar um passeio todos três.

Vê bem a figura do leiteiro, os olhos nos seus olhos, o pescoço trigueiro e musculoso, o seu ar de decisão.

“– Lhe dou mais um dia!”

E a mulher pálida e apavorada, como que prestes a fugir. Depois um resmungo de desaforo, o seu dorso de camiseta, a batida violenta com o portãozinho, a chicotada de raiva e desabafo no burro...

Nos quintais, nas outras casas, havia um silêncio atento...

\*\*\*

Já jantou. Sentou-se na pequena cadeira de balanço. Embala-se de leve, com um ritmo macio, pensativo. A mulher está junto à mesa de tampo escuro e luzidio. O vento lá fora. Um ar de aconchego ali na varanda, um silêncio, uma calma... Se compraz – se compraz! – em depositar os olhos no dinheiro, quieto e dócil, meio se confundindo com o tampo escuro da mesa. Quer se penetrar daquela verdade, daquela realidade:

“– Não te parece uma mentira estar com esse dinheiro aí?...”

Ergue a cabeça, olha o forro com um olhar de serenidade satisfeita e refletida... Ele vê a mulher com sono. A noite está fria, boa para dormir. Sente o estômago repleto, a cabeça fortalecida. Ficaria um bom pedaço ainda ali,

[...]

\*\*\*

Se a noite fosse quente, dessas noites de fevereiro, talvez se levantasse, fosse para a janela da sala, olhar a rua, aquele vagaroso se mexer da cidade que meio se acorda já... Mas nem pensar nisso: tem a cabeça vazia e imponderável... as pernas duras e doídas, pesadas... O próprio mover-se na cama é um trabalho. Muito tempo, naquela posição de lado, os seus joelhos ficaram um contra o outro, ficando, pisando... Ele o esquecia, voltava a pensar, esquecia de novo... Não se animava a mover-se, a virar-se...

Toda a cabeça lhe dói. São dores que lhe sobrem simetricamente de cada lado do pescoço atrás dos ouvidos. Às vezes começa na frente também. É uma dor ardida, dor de pensar muito, como essa que sentiu de manhã no bonde. Dor de cansaço...

Ainda não dormiu! Só ele! Só ele sem dormir... Vem-lhe então o sentimento duma “exceção”, sentimento estranho que, ao mesmo tempo que o apavora, o humilha... [...] (MACHADO, 2006, pp. 171 – 176)

Em *O lugar do romance de 30*, segundo capítulo do livro *Uma história do romance de 30* (2006), Luís Bueno reúne artigos de diversos autores e críticos que viveram e estudaram o modernismo a fim de levantar questões relacionadas às diferenças entre produções da geração de 22 e a geração que escreveu o romance de 30. Assim, Bueno chama a atenção para o surgimento de um movimento que procura negar a posição que diversos teóricos têm de analisar toda a produção literária do século XX a partir do movimento modernista, o que justificaria a existência de nomenclaturas como “pré-modernismo” e “pós-modernismo”, termos que limitam tais produções ao classificá-las como dependentes do modernismo e restringem seus valores. No entanto, ganhou espaço a ideia de que seria preciso encontrar outros termos para tais períodos, de forma a aumentar o valor dado aos grupos e o reconhecimento da autonomia de suas características.

Seguindo esse raciocínio, o autor destaca o forte embate que ocorreu entre os artistas da Semana de Arte Moderna de 1922 e os intelectuais do romance de 30, que rejeitavam a noção de que seu movimento configurasse apenas uma extensão, uma segunda fase da geração anterior. Luís Bueno cita, ainda, a fala de João Luiz Lafetá, que defende que a diferença entre os dois períodos estaria na maior ênfase que a geração de 22 deu ao projeto estético, enquanto os artistas do romance de 30 estavam mais preocupados com o projeto ideológico. No entanto, a visão de Lafetá não é muito diferente daquela que pensa haver uma dependência das experiências de 30 em relação às de 22.

Bueno traz um trecho de um artigo de Graciliano Ramos no qual o romancista defende que o melhor do romance brasileiro foi publicado após a revolução de 30, de forma que as produções anteriores estariam presas ao “academicismo estéril” que vigorava até antes do modernismo. Entre os escritores de 30, incluindo Graciliano, era recorrente a ideia de que o modernismo, a princípio, não fez mais do que destruir as convenções que vigoravam até o momento; teria sido uma experiência válida por ter conseguido abrir o caminho para o que viria em seguida, mas seu caráter construtivo não poderia ser considerado expressivo. Assim, quem realmente foi capaz de construir e traçar novos rumos para a literatura brasileira foram os autores do romance de 30. No entanto, é sempre importante destacar que, sem o movimento modernista para abrir os caminhos e quebrar antigas barreiras, o romance de 30 teria encontrado inúmeras dificuldades que teriam limitado o alcance das obras ou influenciado na rápida aceitação que os autores obtiveram.

Outro intelectual citado no texto de Luís Bueno é Carlos Lacerda, visto como “o homem de letras de esquerda mais ativo e polêmico a ocupar o espaço das revistas literárias” (BUENO, 2006). No trecho do artigo ao qual tivemos acesso, publicado na *Revista Acadêmica*, Lacerda também trata o modernismo como um movimento que teve como principal função quebrar paradigmas enraizados na literatura brasileira há muito tempo, de forma que os escritores que viriam a seguir pudessem desenvolver a nova forma de fazer arte; assim, classifica o movimento como benéfico e como responsável por livrar a produção artística do país dos artifícios que eram comumente utilizados. Contudo, destaca que erram aqueles que tentam considerar o modernismo como algo fechado, terminado; para ele, a principal força do movimento estaria na sua capacidade de evoluir e crescer, o que teria se confirmado com a geração de romancistas de 30, surgida para cumprir uma determinada função social e introduzir os estudos sobre os problemas brasileiros.

É interessante pensar na questão da mudança de mentalidade do brasileiro – e, conseqüentemente, dos artistas – no período da revolução de 30. Valendo-se da afirmação de Antonio Candido, em *Literatura e Subdesenvolvimento*, Luís Bueno diz que é importante observar a diferença ideológica entre a geração de 22 e a 30; isso se deve às mudanças pelas quais o país passa com as revoltas sociais e pela diferença entre a ideia de país novo, existente anteriormente e decorrente da modernização do Brasil, e a noção de subdesenvolvimento que começa a ser construída no período em que o romance de 30 se desenrola.

Ora, a ideia de país novo, a ser construído, é plenamente compatível com o tipo de utopia que um projeto de vanguarda artística sempre pressupõe: ambos pensam o presente como um ponto onde se projeta o futuro. Uma consciência nascente de subdesenvolvimento, por sua vez, adia a utopia e mergulha na incompletude do presente, esquadrinhando-o, o que é compatível com o espírito que orientou os romancistas de 30. (BUENO, 2006)

Luís Bueno também cita um trecho de Lúcia Miguel Pereira que, além de reconhecer a importância do movimento modernista para abrir o caminho para as produções que viriam a seguir, destaca a recorrência das figuras marginais, centro temático determinante para a compreensão da produção literária do romance de 30. Bueno defende que a melhor forma de perceber as semelhanças e as diferenças entre modernistas e romancistas de 30 é analisar essa figura do fracassado, que recebe grande destaque nas obras do período e que tem dois elementos importantes como norte de uma discussão: a origem do fracasso e como ela se articula com a identidade nacional do período da escrita.

A resposta apresentada por Bueno segue a mesma direção da noção de pensamento utópico e pós-utópico apresentada anteriormente; o fracassado é a materialização – na escrita – do sentimento de derrota vivido pelo povo, conseqüente da avaliação negativa do presente. Ou seja, apenas após uma grande imersão nos problemas sociais do Brasil e a vivência das misérias é que seria possível voltar a ter alguma esperança de evolução e retornar à utopia anterior. É exatamente isso que o romance de 30 executa ao apresentar o herói que, ao invés de tentar mudar a situação extrema em que se encontra, acaba incorporando as características do atraso.

## 2.2 A solidão sob a perspectiva política: o fascismo.

Ao buscar uma compreensão mais completa e, ao mesmo tempo, abrangente sobre regimes totalitários e a ascensão do fascismo, recorreremos ao livro de Leandro Konder, intitulado *Introdução ao fascismo* (2009), no qual se busca analisar o movimento político abordando temas como a utilização do termo como arma política, a importação de conteúdos marxistas pelos fascistas, a criação do mito da pátria, a solidão, entre outros.

Vejamos, primeiramente, como o autor conceitua o fascismo:

[...] o fascismo é uma tendência que surge na fase imperialista do capitalismo, que procura se fortalecer nas condições de implantação do capitalismo monopolista de Estado, exprimindo-se através de uma máscara política favorável à crescente concentração do capital; é um movimento político de conteúdo social conservador, que se disfarça sob uma máscara “modernizadora”, guiado pela ideologia de um pragmatismo radical, servindo-se de mitos irracionistas e conciliando-os com procedimentos racionalistas-formais de tipo manipulatório. O fascismo é um movimento chauvinista, antiliberal, antidemocrático, antissocialista, antioperário. Seu crescimento num país pressupõe condições históricas especiais, pressupõe uma preparação reacionária que tenha sido capaz de minar as bases das forças potencialmente antifascistas (enfraquecendo-lhes a influência junto às massas); e pressupõe também as condições da chamada sociedade de massas de consumo dirigido, bem como a existência nele de um certo nível de fusão do capital bancário com o capital industrial, isto é, a existência do capital financeiro. (KONDER, 2009, p. 53).

Para chegar a tal conceituação, Leandro Konder inicia a discussão comentando o uso muitas vezes indiscriminado que é feito do termo “fascismo”. De acordo com o autor, pelo teor explosivo da palavra, muitas vezes ela tem sido usada como “arma na luta política” (KONDER, 2009, p. 25) pela esquerda para atacar a direita. No entanto, é preciso compreender que nem todo movimento de orientação reacionária pode ser denominado fascista, ainda que tenha como motivação a conservação de privilégios de classe. Tal é um

equivoco em que muitos militantes de esquerda caem constantemente e que deve ser evitado; a justificativa está em se considerar a direita como um gênero do qual o fascismo é apenas uma espécie, uma forma de expressão.

Outro aspecto levantado pelo autor é a importância de se ter em mente a diferença entre a teoria e a prática na esquerda e na direita. Os conservadores, historicamente, sempre investiram em uma política baseada em iniciativas e manobras concretas, além de golpes e acordos que ultrapassam a “atitude doutrinária” (KONDER, 2009, p. 28). Os melhores teóricos e ideólogos da direita não eram capazes de assumir um papel de liderança e organização política. Do mesmo modo, seus organizadores não alcançavam sucesso em suas tentativas de teorizar. O autor lembra, para efeitos de contraste, a unidade entre teoria e prática proposta por Marx, Engels e Lenin. Para enfrentar os problemas oriundos de tal separação, o fascismo adota como solução o “pragmatismo radical, servindo-se de uma teoria que legitimava a emasculação da teoria em geral” (KONDER, 2009, p. 29). Nesse contexto, a direita fascista passa a estudar o marxismo e o socialismo em busca de desconectar alguns conceitos de seu contexto original para que lhe fossem úteis. Ocorre, assim, a consequente apropriação de conceitos marxistas por intelectuais e políticos fascistas.

Mussolini, antigo membro e agitador do Partido Socialista e ex-diretor da publicação *Lotta di classe*, muda-se para o lado da burguesia e passa a colocar em prática a sua própria interpretação da teoria marxista da luta de classes: um aspecto permanente da humanidade que deveria ser contido por uma elite capaz de dominar. Observamos, aqui, como categorias básicas para o marxismo foram deturpadas e aplicadas a um contexto totalmente diverso do original.

Vejamos um trecho de *O deserto dos Tártaros* que se relaciona com o assunto quando o protagonista questiona o real motivo de estar ali, se um dia será capaz de voltar para casa e pensa sobre o poder que o formalismo tem de criar uma trama que prende os oficiais a um propósito nem sempre claro.

– Vá, pode ir, então – disse Drogo. A porta fechou-se, os passos se afastaram, aumentou novamente o silêncio, brilharam as estrelas na janela. Giovanni agora pensava nas sentinelas que a poucos metros dele caminhavam como autômatos de um lado para o outro, sem um instante de pausa. Dezenas e dezenas eram os homens despertos, enquanto ele jazia na cama, enquanto tudo parecia imerso no sono.

“Dezenas e dezenas”, pensava Drogo. “Mas para quem, para quê?” O formalismo militar, naquele forte, parecia ter criado uma insana obra de arte. Centenas de homens guardando um desfiladeiro por onde ninguém passaria. “Partir, partir sem demora”, pensava Giovanni. “Sair desse ar, desse mistério nevoento.” Oh,

a sua boa casa; a essa hora a mãe certamente estaria dormindo, as luzes todas apagadas; a menos que pensasse nele por um momento ainda, era aliás muito provável, ele a conhecia bem, por uma coisa de nada ficava aflita e à noite revirava-se na cama sem encontrar repouso.

Ainda a regurgitação da cisterna, ainda uma ou outra estrela que ultrapassou a moldura da janela e sua luz continuava atingindo o mundo, os bastiões do forte, os olhos febris das sentinelas, porém não mais Giovanni Drogo, que aguardava o sono, atormentado por sinistros pensamentos.

E se as sutilezas de Matti fossem todas uma comédia? Se na realidade, mesmo depois dos quatro meses, não o deixassem mais partir? Se com falsos pretextos regulamentares o impedissem de rever a cidade? Se precisasse ficar ali em cima por anos a fio, e naquele quarto, naquela cama solitária, devesse consumir sua juventude? Que hipóteses absurdas, dizia-se Drogo, dando-se conta de sua tolice, entretanto não conseguia expulsá-las, elas voltavam a tentá-lo logo em seguida, protegidas pela solidão da noite. Parecia-lhe desse modo sentir crescer à sua volta uma obscura trama querendo prendê-lo. Provavelmente não se tratava nem mesmo de Matti. Nem ele, nem o coronel, nem outro oficial qualquer importavam-se com ele: que ficasse ou que partisse, era sem dúvida para eles completamente indiferente; todavia, uma força desconhecida trabalhava contra sua volta à cidade, talvez emanasse de sua própria alma, sem que ele se apercebesse disso.

Depois viu um átrio, um cavalo numa estrada branca, pareceu-lhe que o chamavam pelo nome e foi invadido pelo sono. (BUZZATI, 1986, pp. 38-39).

Konder explica que Mussolini precisava de um princípio que fosse capaz de unir os seus combatentes e que nunca fosse posto em dúvida, questionado e que não fosse passível de degradação. Para tanto, utiliza-se do mito da pátria para construir a sua base política ao perceber que, no início da guerra de 1914-1918, que este seria o único valor capaz de alcançar seus objetivos. Cria-se, assim, o mito da pátria, da nação italiana: “uma realidade complexa, uma sociedade marcada por conflitos internos profundos, dividida em classes sociais cujos interesses vitais se chocavam com violência. Mussolini *fez dela um mito*, atribuindo-lhe uma *unidade fictícia, idealizada*” (KONDER, 2009, p. 36). Tal realidade é mistificada quando apresentada como uma Itália proletária que sofre exploração de outros países, o que serve de base para toda a ideologia do fascismo ser consolidada na mente do italiano e conseguir adeptos das mais variadas classes sociais.

Leandro Konder diz que, à medida que o fascismo ia alcançando mais pessoas, o capitalismo ia cumprindo seu papel e criando a discórdia entre os homens ao passo que o lucro privado se tornava mais importante do que as relações interpessoais. As condições técnicas de produção industrial eram capazes de aproximar os indivíduos, mas isso era sobreposto pelas condições privadas que o capitalismo possibilitava ao aumentar a busca pela propriedade individual e pela apropriação daquilo que fora produzido por vários trabalhadores, afastando os próprios produtores tanto do fruto do seu trabalho quanto dos seus companheiros. Assim, sem saída aparente e vivendo uma solidão sem precedentes, os homens passaram a buscar a integração em comunidades que fossem capazes de suprir sua

necessidade de completude. O socialismo surge como uma saída para tais indivíduos, o que possibilita que sua mensagem de integração ecoe nas massas populares. Nesse contexto, o fascismo começa a se apresentar como “algo capaz de satisfazer às exigências de vida comunitária” (KONDER, 2009, p. 45), de modo que membros da burguesia e das camadas médias da população começam a atrair alguns trabalhadores, iludidos pela ideia de pertencer à comunidade popular prometida pelos líderes fascistas. Assim, a solidão continua presente na vida do indivíduo comum do século XX.

Eric Hobsbawm, em *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991* (1995), faz uma análise detalhada dos eventos ocorridos no século XX e aborda de modo muito didático as consequências sofridas pelos indivíduos que vivenciaram tal período. Especificamente a respeito das décadas em que eclodiu a Primeira Guerra Mundial até o momento em que é possível medir os resultados da Segunda, o autor diz se tratar de uma era marcada por catástrofes: rebeliões, calamidades, revoluções que acarretaram mudanças globais e, acima de tudo, a ruína de impérios que pareciam indestrutíveis. Além disso, é ressaltado o fato de que, sob o ponto de vista do autor, a derrota da Alemanha de Hitler na Segunda Guerra Mundial corresponde a uma vitória do Exército Vermelho; em outras palavras, a aliança formada entre o capitalismo e o comunismo contra o fascismo é um paradoxo ao qual o mundo deve a derrota do sistema em sua forma mais ostensiva, de sorte que, sem ela, o mundo seria uma grande variação de temas autoritários/fascistas.

Outro aspecto muito importante corresponde ao impacto humano das Guerras Mundiais. Inúmeras foram as baixas, dos dois lados, mas o custo humano dos conflitos não para por aí – é preciso levar em consideração a crescente desumanização dos indivíduos, além da brutalidade e da falta de empatia, que resultaram da vontade de vencer a qualquer custo e sem respeitar limites essenciais.

Faz-se indispensável retomar um excerto em que Giovanni Drogo, em *O deserto dos Tártaros*, encontra-se face a face com a burocratização da barbárie. Em um período de serviço, Drogo pensa ter visto algo se movimentando no horizonte. Exasperado, recorre a Tronk, sargento-mor da guarnição, questionando se o colega também teria visto o movimento; os dois decidem esperar para ter certeza do que se trata, mas outros soldados também avistam alguma coisa e dão o grito de alerta. Enquanto todos esperam que o ser (não restando mais dúvida quanto à origem animal do movimento, podendo antes se tratar de uma nuvem de neblina ou de rochedos) se aproxime, percebem se tratar de um cavalo. Então, todo o receio se

fora e até mesmo os soldados já estavam fazendo troça com a chegada do cavalo, até que, no andar de baixo, um dos artilheiros, Giuseppe Lazzari, ficara muito afetado pela visão do animal e dizia que aquele seria o seu cavalo, Fiocco, que deveria ter sido deixado escapar quando os animais estavam sendo levados ao bebedouro:

– É Fiocco, o meu cavalo! – gritava, como se fosse realmente de sua propriedade e o tivessem roubado dele.

Tronk, descendo, fez logo parar os gritos e demonstrou secamente a Lazzari ser impossível que seu cavalo tivesse escapado: para passar ao vale do norte deveria ter atravessado as muralhas do forte ou escalado as montanhas.

Lazzari respondeu que existia uma passagem – ouvira dizer –, uma cômoda passagem através dos despenhadeiros, uma velha estrada abandonada de que ninguém mais se lembrava. De fato, havia no forte, entre tantas, essa curiosa lenda. Mas devia ser invenção: nunca se encontrara qualquer pista da passagem secreta. À direita e à esquerda do forte, por quilômetros e quilômetros, surgiam montanhas selvagens que nunca haviam sido traspostas.

Mas o soldado não se convenceu e estremeceu à idéia de ter que ficar fechado no reduto, sem poder retomar o cavalo, quando meia hora de caminho teria bastado para ir e voltar.

Enquanto isso as horas passavam, o sol seguia sua viagem para o ocidente, as sentinelas eram rendidas no momento apropriado, o deserto resplandecia, mais solitário do que nunca, o cavalinho continuava no lugar de antes, quase sempre imóvel, como se dormisse, ou andava por ali procurando algum capim. Os olhos de Drogo perscrutavam a distância, mas não avistavam nada de novo, os mesmos paredões rochosos de sempre, as touceiras, as névoas do extremo setentrião que mudavam lentamente de cor à medida que a tarde avançava.

Chegou a nova guarda para fazer a troca. Drogo e seus soldados deixaram o reduto, seguiram através das rochas para voltar ao forte, entre as sombras violeta da tarde. Assim que chegaram junto às muralhas, Drogo disse a palavra de ordem para si e para seus homens, a porta foi aberta, a guarda que deixava o serviço enfileirou-se numa espécie de pátio e Tronk começou a fazer a chamada. Enquanto isso, Drogo afastou-se para avisar o comando sobre o misterioso cavalo.

[...]

Mas então já era inútil, pois o soldado Giuseppe Lazzari, enquanto a guarda que deixava serviço retornava ao forte, conseguira se esconder atrás de uma pedra, sem que ninguém percebesse, depois descera sozinho pelas rochas, aproximara-se do cavalinho e agora o reconduzia ao forte. Constatou com estupor que não era dele, mas já não havia nada mais a ser feito.

Apenas no momento de entrar no forte um companheiro percebera que ele havia desaparecido. Se Tronk viesse a saber, Lazzari ficaria preso pelo menos dois meses. Era preciso salvá-lo. Por isso, quando o sargento-mor fez a chamada, e chegou o nome de Lazzari, alguém respondeu “presente” por ele.

Alguns minutos mais tarde, quando os soldados já haviam rompido as fileiras, lembraram que Lazzari não sabia a palavra de ordem; não se tratava mais de prisão, mas da vida; se se apresentasse às muralhas, atirariam contra ele. Dois ou três companheiros puseram-se então à procura de Tronk, para que desse um jeito.

Tarde demais. Segurando o cavalo negro pelas rédeas, Lazzari já estava perto das muralhas. E no caminho de ronda estava Tronk, atraído lá para cima por um vago pressentimento; logo após ter feito a chamada, uma inquietação tomara conta do sargento-mor, ele não conseguia determinar sua causa, mas intuía que havia alguma coisa de errado. Passando em revista os acontecimentos do dia, chegara até o retorno ao forte sem encontrar nada de suspeito; depois tinha como que topado com um obstáculo; sim, na chamada devia ter havido alguma irregularidade e na hora, como acontece freqüentemente nesses casos, não dera por ela.

Uma sentinela estava de guarda justamente em cima da porta de entrada. Na penumbra viu no cascalho duas figuras escuras que avançavam. Estariam a uns duzentos metros. Não ligou, pensou ser uma alucinação; muitas vezes, nos lugares



desertos, quem fica muito tempo à espera acaba por divisar, mesmo em pleno dia, vultos humanos esgueirando-se por entre as touceiras e as rochas, e tem a impressão de que alguém está espiando, depois vai ver e não há ninguém.

A sentinela, para se distrair, deu uma olhada em volta, acenou um cumprimento a um companheiro, de sentinela a uns trinta metros mais à direita, ajeitou o pesado quepe que lhe apertava a testa, depois virou os olhos para a esquerda e viu o sargento-mor Tronk, imóvel, que o fitava severamente.

A sentinela endireitou-se, olhou de novo à sua frente, viu que as duas sombras não eram sonho, já se encontravam próximas, a uns setenta metros: exatamente um soldado e um cavalo. Então sobraçou o fuzil, preparou o cão para o disparo, enrijeceu-se no gesto repetido centenas de vezes durante a instrução. Depois gritou: – Quem vem lá, quem vem lá?

Lazzari era soldado novo, não pensava nem de longe que sem a palavra de ordem seria impossível entrar. No máximo, temia uma punição por ter-se afastado sem permissão; mas, quem sabe, talvez o coronel o perdoaria por causa do cavalo recuperado; era um animal belíssimo, um cavalo de general.

Faltavam apenas uns quarenta metros. As ferraduras do quadrúpede ressoavam sobre as pedras, era quase noite fechada, ouviu-se um longínquo som de clarim. – Quem vem lá, quem vem lá? – repetiu a sentinela. Uma vez mais e depois deveria disparar.

Um repentino mal-estar tomara conta de Lazzari ao primeiro aviso da sentinela. Parecia-lhe tão estranho, agora que se encontrava pessoalmente envolvido, sentir-se interpelado daquele modo por um companheiro, mas tranqüilizou-se ao segundo “quem vem lá”, pois reconheceu a voz de um amigo, da mesma companhia, a quem eles chamavam Moretto.

– Sou eu, Lazzari! – gritou. – Mande o chefe do posto de guarda abrir! Peguei o cavalo! E não faça estardalhaço senão me metem atrás das grades!

A sentinela não se mexeu. Com o fuzil preparado, permanecia parada, tentando retardar ao máximo o terceiro “quem vem lá”. Talvez Lazzari percebesse sozinho o perigo, voltasse atrás, poderia, quem sabe, agregar-se no dia seguinte à guarda do Reduto Novo. Mas a poucos metros estava Tronk, que o fitava severamente.

Tronk não dizia nada. Ora ele olhava para a sentinela, ora para Lazzari, por culpa de quem provavelmente seria punido. O que queriam dizer seus olhares?

O soldado e o cavalo não estavam a mais de trinta metros, esperar ainda teria sido imprudente. Quanto mais perto Lazzari chegasse, tanto mais facilmente seria acertado.

– Quem vem lá, quem vem lá? – gritou pela terceira vez a sentinela e na voz estava subentendida como que uma advertência pessoal e auto-regulamentar. Queria dizer: volte atrás enquanto é tempo, quer morrer?

E finalmente Lazzari entendeu, lembrou num lampejo as duras leis do forte, sentiu-se perdido.

Mas em vez de fugir, sabe-se lá por que, largou as rédeas do cavalo e adiantou-se sozinho, invocando com voz aguda:

– Sou eu, Lazzari! Não está vendo? Moretto, ô Moretto! Sou eu! Mas o que está fazendo com o fuzil? Ficou louco, Moretto?

Mas a sentinela não era mais Moretto, era simplesmente um soldado com as feições endurecidas que agora erguia lentamente o fuzil, fazendo pontaria contra o amigo. Apoiou a espingarda no ombro e olhou de soslaio para o sargento-mor, invocando silenciosamente um sinal para suspender. Tronk, ao contrário, continuava imóvel e o fitava severamente.

Lazzari, sem se virar, retrocedeu alguns passos, tropeçando nas pedras:

– Sou eu, Lazzari! – gritava. – Não está vendo que sou eu? Não atire, Moretto!

Mas a sentinela não era mais o Moretto com quem todos os colegas brincavam à vontade, era apenas uma sentinela do forte, em uniforme de pano azul-escuro com a bandoleira de couro curtido, absolutamente idêntica a todas as demais à noite, uma sentinela qualquer que fez pontaria e agora apertava o gatilho. Sentia nos ouvidos um trovão e pareceu-lhe ouvir a voz rouca de Tronk: “Mire no alvo!” embora Tronk não tivesse aberto a boca.

O fuzil soltou um breve clarão, uma minúscula nuvem de fumaça, e mesmo o tiro, num primeiro momento, não pareceu grande coisa, mas em seguida foi multiplicado pelos ecos, repercutindo de muralha em muralha, ficou longamente no ar, indo morrer num murmúrio distante como de trovão.

Agora que o dever fora cumprido, a sentinela pôs o fuzil no chão, debruçou-se no parapeito, olhou para baixo, esperando não ter acertado. E no escuro parecia-lhe de fato que Lazzari não havia caído.

Não, Lazzari estava ainda de pé, e o cavalo se aproximara dele. Depois, no silêncio deixado pelo tiro, ouviu-se a sua voz, num tom desesperado:

– Ô Moretto, você me matou!

Dito isso, Lazzari desabou lentamente para a frente. Tronk, com o rosto impenetrável, ainda não se movera, enquanto um frêmito guerreiro se propagara pelos meandros do forte. (BUZZATI, 1986, pp. 99 – 104).

Tal excerto, retirado do décimo segundo capítulo do romance, exemplifica a precedente afirmação relativa à crescente desumanização ao apresentar fatos recorrentes nas guerras como: a aceitação da prática da tortura, a tentativa de justificar a violência dos soldados com o sofrimento de ver amigos sendo tratados sem misericórdia pelos inimigos e, acima de tudo, a “democratização da guerra” (HOBSBAWM, 1995, p. 56). O mundo estava se acostumando à matança, à tortura e ao exílio – um caminho traçado do cotidiano à barbárie.

É natural a conclusão de que, sendo a arte inseparável da sociedade, a representação artística sofre alterações drásticas no período compreendido entre 1914 e 1945. Hobsbawm diz que, em 1914, praticamente todas as expressões do modernismo já estavam em cena: “cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura” (HOBSBAWM, 1995, p. 178). O autor diz que o dadaísmo e o surrealismo foram os movimentos que mais causaram escândalos; há, no entanto, que se ressaltar a diferença: enquanto o dadaísmo desaparecia, o surrealismo ganhava força na década de 1920 ao buscar o renascimento da imaginação. Inclusive, o desenvolvimento da fotografia e do cinema muito devem ao surrealismo.

Desse modo, Hobsbawm conclui que as vanguardas, que tanto buscavam o rompimento com tradições, tornaram-se parte da cultura já estabelecida no período, sendo incorporadas pelo cotidiano e pela política. No entanto, as únicas expressões artísticas que não sofreram com as contingências políticas europeias (além das rixas entre Paris e o eixo Moscou-Berlim) foram o cinema e o jazz.

Quanto à literatura, o autor ressalta que havia um grande compromisso político, não apenas no que diz respeito à esquerda, mas eram muito comuns as práticas fascistas e opiniões reacionárias nas publicações. Nesse contexto, o historiador afirma que muitas vezes coube à

esquerda a função de atrair e mobilizar as vanguardas na era de antifascismo. Contudo, tais expressões praticamente desapareceram com a ascensão de Hitler e Stalin, visto que os regimes autoritários de direita e esquerda estavam mais interessados em construir prédios e monumentos gigantescos.

Uma grande preocupação do artista no início do século XX, de acordo com Hobsbawm, era a modernidade. Não o modernismo, mas a modernidade. Artistas não viam claramente formas de alcançar o povo com suas obras literárias por questões relacionadas ao idioma e à linguagem utilizada. Nesse aspecto, tornou-se mais importante “ir ao povo” (HOBSBAWM, 1995, p. 190) para que, cientes de seu sofrimento, a revolta acontecesse. Assim, sua principal tarefa tornou-se descobrir um modo de desvendar a realidade e apresentá-la ao povo: em suma, o realismo enquanto movimento.

Tal determinação conseguiu reunir as artes do Ocidente e do Oriente, demonstrando, cada vez mais, que o protagonista do século XX era o “homem comum” (HOBSBAWM, 1995, p. 191) e, portanto, as artes eram produzidas por e para ele. Para isso, duas formas de expressão foram capazes de tornar visível o seu mundo: a câmera e a reportagem. Não é sem motivo que grande parte dos escritores no século XX era composta por jornalistas ou cronistas de jornais, tal como Ernest Hemingway e, cabe lembrar, Dino Buzzati.

Por todos esses motivos, é importante voltar nosso olhar para a representação do indivíduo comum para buscar compreender como esse protagonista sem características extraordinárias encontra lugar nas obras literárias.

### 2.3 Fatos sociais e literatura: o papel da realidade na constituição da narrativa.

No livro *Literatura e Sociedade*, o sociólogo e crítico literário Antonio Candido apresenta ao leitor estudos em que analisa a capacidade que a realidade tem de se transformar em componente da estrutura literária, ou, em outras palavras, como os fatos sociais podem atuar como agentes em uma obra literária. Para tanto, destaca como o crítico literário é levado a pensar a intimidade das obras, sua organização interna; assim, tal profissional deveria ser capaz de determinar se o fator social atua apenas no fornecimento de matéria para possibilitar a realização do estético ou se, por outro lado, seria essencial na constituição da obra de arte e determinação do seu valor estético. Tal forma de atuação vem sendo cada vez mais comum

para estudiosos que procuram enxergar os elementos da realidade como verdadeiros agentes de estruturação da obra – de sorte que os seus elementos constitutivos formem um todo coeso e indissolúvel. Candido diz que, desse modo, “saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica” (CANDIDO, 2000, p. 8).

Outro aspecto importante abordado por Candido é a relevância dos meios de comunicação para o fazer literário. O crítico diz que a obra depende rigorosamente do artista e do conjunto das condições sociais em que ele se encontra. Assim, para Candido, o artista estaria relacionado aos aspectos estruturais e a obra estaria conectada aos valores sociais, às ideologias e aos sistemas de comunicação que “nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável” (CANDIDO, 2000, p. 27). Em suma: valores e ideologias estão para o conteúdo, assim como as modalidades de comunicação estão para a forma. Como exemplo, o autor cita o advento do folhetim romanesco foi capaz de alterar os personagens, o estilo e a técnica narrativa dos romances que eram escritos à época. A linguagem se torna mais acessível, os escritores passam a incluir suspensões na narrativa para conferir maior expectativa, etc. Tudo isso, é interessante notar, influencia, muito tempo depois, o desenvolvimento do cinema.

Voltando sua atenção para o Modernismo, Antonio Candido o compreende como um movimento cultural ocorrido no Brasil no período entre as duas guerras e no qual a literatura passa a colaborar com outros setores da produção intelectual. É, de acordo com o autor, nesse momento que as massas são percebidas como elemento constitutivo da sociedade pois as condições sociais (políticas e econômicas) passam a pressupor a sua participação: “Pode-se dizer que houve um processo de convergência, segundo o qual a consciência popular amadurecia, ao mesmo tempo que os intelectuais se iam tornando cientes dela” (CANDIDO, 2000, p. 123).

Tal processo é determinante para que possamos compreender como a presença do fator social na obra está relacionada ao conturbado contexto histórico do início do século XX e as mudanças que são perceptíveis nas narrativas.

Para um maior aprofundamento nas condições que colaboram para a representação do protagonista que incorpora as características de uma vida vazia, em que o plano psicológico toma o lugar da ação, tal como este trabalho propõe que ocorra em *O deserto dos tártaros* (1940) e em *Os ratos* (1935), é pertinente recorrer ao que diz György Lukács sobre o realismo moderno no texto *Tolstoi e l'evoluzione del realismo* (1950). O crítico húngaro inicia sua exposição retomando uma citação de Lenin que busca definir o lugar de Tolstói na literatura universal e na evolução do realismo: “Por mérito da genial capacidade descritiva de Tolstói, a época da preparação da revolução no país oprimido pelos proprietários feudais representou um passo para a frente na evolução artística de toda a humanidade” (LENIN apud LUKÁCS, 1950, p. 170, tradução nossa). Lenin define Tolstói como o “espelho da revolução russa” e demonstra que a contradição, justamente por sua contrariedade, é a mais adequada forma de expressão da riqueza e da complexidade do processo evolutivo da modernidade.

Diz Lukács que, para Lenin, a contradição nas opiniões e descrições de Tolstói representam uma unidade da grandeza universal e da ingenuidade infantil que reflete as grandezas e deficiências do movimento camponês do período após a reforma de 1861 e anterior à revolução de 1905, na Rússia. Além disso, o crítico diz que a obra de Tolstói representa um novo desdobramento para o grande realismo pois, com sua atividade literária, o autor foi capaz de movimentar-se contra a corrente da decadência do grande realismo. No entanto, tal movimento se dá subjetivamente, pois seus princípios nascem espontaneamente dos problemas artísticos de sua época e da postura que o autor assume perante tais problemas: em suma, trata-se das relações entre os explorados e os exploradores do campo.

De acordo com György Lukács, os momentos artísticos que, na Europa, eram sintomas da decadência do realismo europeu e que aceleraram esse processo, assim como o dissolvimento das formas romance, novela e drama, em Tolstói tornam-se elementos de uma grande forma em construção e que significa um desenvolvimento singular da tradição do grande realismo de toda a literatura mundial. Seria, para Lukács, necessário partir da singularidade do estilo tolstoiano e da particularidade da sua posição literária para chegar a um escritor particularmente moderno, no conteúdo e na forma.

A verdadeira expansão de Tolstói no cenário mundial ocorre no período em que as literaturas russa e escandinava sobem às primeiras posições na literatura europeia. Até mesmo escritores de muito menos sucesso naquelas literaturas representavam a “grande arte” que na Europa já tinha perdido o lugar: construções e figuras vigorosas, alto nível intelectual ao

propor e resolver problemas e tomadas de partido radicais e audaciosas. Lukács destaca os principais motivos apontados por Engels relacionados ao efeito causado por essas literaturas na Europa, a saber: em uma realidade na qual faltam sempre a força de caráter, a iniciativa e a independência à vida cotidiana, tal literatura apresenta a imagem de um mundo em que os homens lutam apaixonadamente por não se deixarem degradar pelo capitalismo. Nota-se, aqui, a real e complexa relação entre ação e espera que está presente em *Os ratos* e em *O deserto dos tártaros* e que será melhor desenvolvida mais adiante.

Lukács volta a comentar a fase apologética da burguesia, que tem início após a revolução de 1848, a insurreição de junho e a Comuna de Paris. Com o advento da unidade nacional da Itália e da Alemanha, os problemas burgueses se resolveram para os grandes países da Europa, porém, suas soluções eram mais reacionárias do que revolucionárias. As lutas que existiam entre burguesia e proletariado correspondiam ao cerne dos problemas sociais e, além disso, as condições econômicas da época influenciaram o desenvolvimento ideológico da burguesia, de modo que esta passa a não mais representar os interesses do povo. Diante disso, os escritores passaram a se posicionar contra a sociedade burguesa; é preciso considerar, no entanto, que as possibilidades poéticas desse posicionamento são limitadas pelo desdobramento da nova ideologia.

Importa ressaltar que, devido ao capitalismo atrasado da Rússia e dos países escandinavos, estavam em voga pressupostos de um realismo de maior alcance do que o praticado na Europa ocidental, o que se deve à menor importância dada à luta entre burguesia e proletariado e, portanto, à ausência do caráter apologético da ideologia burguesa.

Lukács destaca a importância da análise leniana da literatura de Tolstói ao dizer que não se pode pensar o seu sucesso literário sem considerar os estudos de Lenin sobre o autor que é capaz de espelhar o período da irrupção do capitalismo no czarismo.

São possíveis revoluções burguesas em que a principal força motriz é representada pela burguesia mercantil e industrial. Na Rússia, o triunfo da revolução burguesa como triunfo da burguesia não parece possível, é paradoxal, mas aconteceu. Essa peculiaridade não elimina o caráter burguês da revolução, mas determina o caráter contrarrevolucionário da burguesia russa, necessária para a vitória de uma revolução e início da ditadura do proletariado e da classe camponesa. (LENIN apud LUKÁCS, 1950, p. 185, tradução nossa)

Tolstói tornou-se, assim, o escritor capaz de ilustrar de modo poético vários aspectos do progresso revolucionário; diz-se, ainda, que o realismo do autor deve sua audácia e sua

capacidade representativa ao movimento revolucionário e sua importância histórica e universal.

O pressuposto fundamental do realismo, apontado por Lukács, seria: o escritor ser capaz de representar tudo aquilo que enxerga na sociedade sem medir as consequências. Tal prática é responsável por proporcionar uma sinceridade subjetiva que continua presente até mesmo quando o realismo está em decadência. Assim, ao contrário daquilo que afirmam os estudiosos da sociologia vulgar, a sinceridade do escritor coincide com a verdade da evolução social à medida em que o movimento social se levante e resolva os problemas.

Contudo, os pressupostos subjetivos do grande realismo foram destruídos pelo rumo que tomou a sociedade burguesa após 1848, pois os escritores da época vão se tornando, cada vez mais, apenas observadores do processo social, ao contrário dos realistas precedentes, que realmente participavam e estavam envolvidos com as lutas sociais e o processo como um todo. Precisamos ter em mente que tal modo de vida não é uma escolha de cada escritor, mas resultado de uma configuração social que depende dos relacionamentos entre o escritor e a sociedade; ou seja, é preciso que naquela determinada sociedade existam correntes sociais e históricas de extrema importância e que o escritor possa se dedicar a elas.

É natural o questionamento quanto à possibilidade de surgimento de grandes obras literárias em casos de experiência reacionária: Lukács esclarece que tal possibilidade existe e acontece em casos raros; na situação de Tolstói, no entanto, é preciso observar que as ilusões e utopias reacionárias do autor têm suas raízes na situação dos camponeses.

Com a mudança na ideologia burguesa, o papel do escritor com relação à sociedade também se altera: agora, como observador, ele se dirige ao leitor com crítica, ironia e até ódio quanto à sociedade burguesa. Focado na descrição da vida social, torna-se um virtuoso da expressão literária e, conseqüentemente, dispõe de um material mais limitado e restrito para o trabalho, em contraste com aquele material que estava disponível para os escritores realistas anteriores.

Quanto aos aspectos negativos do realismo ocidental pós 1848, Lukács fala sobre o desaparecimento do verdadeiro movimento do processo social; o empobrecimento da relação entre as pessoas, dos pensamentos e sentimentos; a observação minuciosa substitui a representação dos traços essenciais da realidade social e das mudanças da vida humana motivadas pela sociedade. Em contrapartida, Tolstói evolui com um progressivo

distanciamento das classes dirigentes da Rússia e um crescente ódio e desgosto frente a todos os opressores da vida russa. Percebemos que é seguindo tal caminho que o autor se aproxima dos verdadeiros realistas da segunda metade do século XIX, que consideram a sociedade a partir de um núcleo de importância vital presente nos fenômenos descritos. Para Tolstói, o poeta da revolução camponesa de 1861 a 1905, o centro vital, o foco, é o camponês, que está presente não apenas nos fenômenos, mas também na consciência do herói.

György Lukács ressalta que o ponto mais importante para os grandes realistas não é a resolução do problema, mas a sua correta proposição. O problema proposto por Tolstói, nunca antes descrito com tamanha expressividade, é a questão das “duas nações”: a dos proprietários e a dos camponeses. Aqui está um dos principais fatores que diferem os romances tolstoianos daqueles escritos pelos ingleses anteriormente: a realidade social em que a narrativa se espelha é muito diferente, o que propicia uma profundidade artística e uma riqueza muito maiores. Além disso, um dos principais argumentos de Tolstói é a transformação do mundo social, cuja causa maior é o desenvolvimento do capitalismo.

Ainda quanto às diferenças entre o novo e o velho realismo, György Lukács diz que a mais decisiva está na concepção de personagem típico empregada na descrição do personagem. O velho realismo representou os elementos essenciais dos personagens ao colocá-los em situações nas quais determinadas tendências sociais fossem ilustradas em suas consequências extremas. Já nos realistas russos contemporâneos a Tolstói, a grandeza estaria nos fatos de eles descobrirem possibilidades extremas capazes de elevar seus personagens mesmo em condições de vida não propícias, o que tem como consequência a tipicidade com movimento que reflete as antinomias sociais. Tolstói, vez ou outra, cria histórias que permanecem muito próximas do nível médio da vida cotidiana, mas Lukács diz que ele constrói as narrativas em situações cujo desenvolvimento está centrado em situações que desmascaram a falsidade daquela vida cotidiana.

Quanto aos particulares, em Tolstói, Lukács diz que correspondem sempre a momentos da ação. O autor decompõe cada ação em momentos pequenos e aparentemente sem importância, em que os particulares têm uma parte essencial, e são eles mesmos os portadores da ação. Quanto à extremidade da situação e sua decomposição, o crítico afirma:

Mas a situação extrema, na obra de Tolstói, é extrema apenas do ponto de vista interior. E a sua intensidade não pode ser expressa se não mediante o fato que, sob a superfície imóvel da vida cotidiana, o dramático dinamismo das antinomias da vida



se delineia no contínuo ondular dos estados de ânimo (LUKÁCS, 1950, pp. 229 – 230, tradução nossa)

Os particulares são dramáticos, em seu sentido mais profundo, pois são projeções visíveis e intensamente vividas das mais marcantes alterações psíquicas dos personagens. Para os escritores modernos, os particulares são apenas observações, sem função efetiva na ação.

Para Lukács, o não aproveitamento da vida corresponde a um argumento de importância central na obra de Tolstói, característica justificada pelo crítico ao citar o texto “Che cosa è l’arte?”, em que Tolstói afirma que um dos aspectos marcantes da arte moderna é a insatisfação com a vida, mas ressalta que tal insatisfação é geralmente expressa em relação ao fato de que a vida ou situação que o indivíduo não aproveita não pode conduzir à harmonia com ele próprio ou com os outros.

Ao diferenciar Tolstói dos grandes realistas do início do século XIX, Lukács aponta como elemento mais claro o modo de conceber a vida intelectual e moral dos personagens. Retomando a crítica feita por Tchernichevski, notamos que o interesse de Tolstói está, principalmente, no modo como um pensamento surge em outro e como um nasce do outro. Ressaltamos, ainda, o modo como Tolstói desenvolve a análise psicológica dos personagens, talvez a qualidade mais determinante para mensurar a grandeza de um artista, devido ao fato de tal análise ter, geralmente, um caráter descritivo; a diferença está, contudo, no fato de o autor não se limitar a uma mera ilustração dos resultados de um processo psíquico, mas se interessar pelo processo em si. A ação é, nas narrativas tolstoianas, um movimento ininterrupto ao redor de possibilidades extremas que jamais são alcançadas, mas permanecem presentes para o personagem. Tais possibilidades são representadas, em *O deserto dos tártaros*, pela relação entre Drogo e a tão esperada batalha, e em *Os ratos*, pela necessidade que Nazizeno tem de quitar a dívida com o leiteiro. Assim, para Lukács, as manifestações psíquicas de cada personagem passam a ter um espaço concreto, o que impede que a figura do personagem se dissolva em um mero “estado de ânimo” pois ele recebe um campo de ação; em outras palavras, é definida uma esfera em que aqueles estados de ânimo estão imersos e na qual devem se manifestar. O campo em que estão inclusos as ideias, os estados de ânimo e os sentimentos do personagem permitem que o autor ilustre as relações ali desenvolvidas com maior riqueza poética.

Lukács estabelece como expressão maior da capacidade de Tolstói em formar caracteres a forma como ele é capaz de definir, com imensa precisão, a esfera de estados de

ânimo que seriam coerentes, possíveis e até mesmo necessários para um personagem e que retratam o seu caráter. Tal característica é de importância fundamental para a evolução do realismo pois evita que personagens tenham um caráter rígido por serem privados de oscilação.

Voltando a nossa atenção, novamente, para a ação, diz Lukács que a obra literária realista alcança a vida por meio da representação do homem que pratica ações – quanto mais vivaz é a manifestação do caráter social e individual de um personagem nas suas ações, assim como em seus sentimentos e respectivas causas exteriores, maiores são as possibilidades de sua representação verdadeiramente realista. Contudo, para o homem médio da sociedade capitalista evoluída é praticamente impossível agir – com exceção da classe operária, devido à consciência de classe que contradiz a realidade em algum ponto.

Cabe voltar nossa atenção para a contradição entre fantasia e realidade, uma forma particular que, sob o aspecto da desilusão, do desengano, torna-se um problema sempre mais central do realismo moderno. Como exemplo, Lukács cita o romance *Educação sentimental*, de Flaubert, em que o típico romance da desilusão não conhece uma luta efetiva. O subjetivismo do indivíduo se encontra em frente à objetividade excessiva do mundo. Cito:

A desilusão como temática principal na literatura reflete no plano poético a situação dos representantes da classe burguesa que sob a pressão da realidade sofrem o absurdo da sociedade capitalista e, reconhecendo a falsidade e a íntima insustentabilidade da ideologia burguesa, não conseguem encontrar uma saída das suas antinomias (LUKÁCS, 1950, p. 253).

Em Tolstói, a representação da desilusão e as imagens que os homens têm da realidade assumem um significado diferente e, portanto, possuem uma direção contrária àquela dos realistas modernos. Tal afirmação é justificada no momento em que Lukács diz que a desilusão, em Tolstói, não tem um caráter predominantemente negativo, mas o autor desmascara, em seus personagens, o caráter limitado das suas ideias relativas à realidade – que é, no fim das contas, a vida natural. Entendemos, ainda, que, para o crítico, o culpado pela desilusão, nas obras de Tolstói, é o desiludido – jamais poderia ser a realidade.

Outro texto de György Lukács em que a questão do campo psicológico tomando o lugar da ação é abordada é o chamado *Dostoevskij* (1950). Nele, Lukács chama a atenção para o fenômeno em que um novo tipo humano aparece pela primeira vez na literatura em países jovens para, a partir daí, penetrar na literatura mundial. No entanto, para o crítico, tal fato não deveria ser motivo de surpresa; a justificativa está no fato de que, em países pouco

desenvolvidos, em que os conflitos da civilização da época ainda não se desenvolveram totalmente, surgem obras que conseguem exprimir os grandes problemas daquela época em sua tensão máxima, o que demonstra a potência criativa ante os problemas morais e ideais do período. Ao utilizar o termo problema, o autor esclarece que se refere a problemas criativos e poéticos; a missão da poesia, esclarece ele, sempre foi elevar novos problemas à forma de novos tipos e destinos humanos. Levando em consideração que o aspecto mais importante de uma obra literária é propor o problema, e não solucionar, Lukács afirma que *Ana Kariénina* seria um exemplo de obra perfeita, pois propõe corretamente todos os problemas.

Um dos principais problemas dos séculos XIX e XX, segundo o crítico, é a revelação de uma ação não pela ação em si, pelo seu conteúdo ou suas consequências, mas com o foco no conhecimento profundo, proporcionado pela ação, de nós mesmos. Desse modo, as referidas ações adquirem um significado diferente devido ao seu conteúdo e à sua conexão com o ideal; portanto, o autoconhecimento se torna um produto secundário.

Existem alguns traços comuns que podem ser observados nas obras que abordam a subjetividade como Dostoievski o faz: são ações de pessoas solitárias, “pessoas que em seu modo de sentir a vida, o próprio ambiente e a si mesmos são reduzidas totalmente aos próprios recursos e que vivem intensamente em si mesmos que a alma dos outros permanece uma ‘terra desconhecida’” (LUKÁCS, 1950, p. 281).

Lukács diz que, logo após o isolamento e a inclinação a si mesmo, o eu perde as suas raízes, o que tem como resultado uma anarquia ou uma monomania/fixação em uma única ideia ou um único ideal que domina totalmente a alma. Nesse contexto, todo o resto desaparece ou se torna uma sombra que existe apenas em função daquela obsessão. Observemos um trecho de *Os Ratos* em que tal fixação é muito clara ao leitor:

Naziazeno mal percebe o que diz o motorneiro. Há um estribilho dentro do seu crânio: “*Lhe dou mais um dia! tenho certeza*”... Quase ritmado: “*Lhe dou mais um dia! tenho certeza*”... É que ele *está-se* fatigando, nem resta dúvida. A sua cabeça mesmo vem-se enchendo confusamente de coisas estranhas, como num meio sonho, de figuras geométricas, de linhas em triângulo, em que há *sempre* um ponto doloroso de convergência... *Tudo* vai ter a esse *ponto*... Verdadeira obsessão. O sinal de campanha do interior do bonde leva-o à repartição, à campanha do diretor repreensivo, e 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 desempareirado 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, para o filho, “o pobre do nosso filho que não tem onde brincar”, “que não pode ficar, Naziazeno, não pode ficar sem...” *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 sofrimento 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 *roncando* o café – o leiteiro... leiteiro...

As linhas *unem* os “pontos”, como num quadro-negro de colégio: “Liguemos os pontos *a* e *a linha*... os pontos *a* e *a linha* ao ponto *o*...”

Naziazeno suspira cansado. (MACHADO, 2004, pp. 20 - 21)

Quando ocorre tal isolamento, não há nenhuma correspondência entre ação e alma. Para György Lukács, quanto maior o individualismo exteriorizado, quanto mais o eu se apoia em si mesmo, mais ele se recolhe contra o mundo externo e constrói uma barreira entre ele e a realidade objetiva. Sobre o tal experimento estético realizado por Dostoievski, diz:

“Assim, o experimento que visa a encontrar um ponto fixo em nós mesmo e a conhecer por fim quem somos é uma tentativa desesperada: uma tentativa desesperada de demolir a muralha chinesa de nós mesmo construída entre mim e ti, entre o eu e o mundo externo. É uma tentativa desesperada e sempre inútil. No experimento se exprime, em sua forma mais pura, a tragicidade – ou a tragicomicidade – do homem solitário”. (LUKÁCS, 1950, p. 283).

Tal característica também está presente em *O deserto dos tártaros*, conforme exemplifica o trecho a seguir:

Passarão alguns dias antes que Drogo entenda o que aconteceu. Será então como um despertar. Olhará à sua volta incrédulo; depois ouvirá um barulho de passos vindo de trás, verá as pessoas, despertadas antes dele, que correm afoitas e o ultrapassam para chegar primeiro. Ouvirá a batida do tempo escandir avidamente a vida. Nas janelas não mais aparecerão figuras risonhas, mas rostos imóveis e indiferentes. E se perguntar quanto caminho falta, ainda lhe apontarão o horizonte, mas sem qualquer bondade e alegria. Entretanto, os companheiros se perderão de vista, um porque ficou para trás, esgotado, outro porque desapareceu antes e já não passa de um minúsculo ponto no horizonte.

Além daquele rio – dirão as pessoas – mais dez quilômetros e terá chegado. Ao contrário, não termina nunca, os dias se tornam cada vez mais curtos, os companheiros de viagem mais raros, nas janelas estão apáticas figuras pálidas que balançam a cabeça.

Até Drogo ficar completamente sozinho e no horizonte surgir a estria de um imensurável mar parado, cor de chumbo. Então já estará cansado, as casas, ao longo da rua, terão quase todas as janelas fechadas e as raras pessoas visíveis lhe responderão com um gesto desconsolado: o que era bom ficou para trás, muito para trás, e ele passou adiante, sem dar por isso. Oh, é demasiado tarde para voltar, atrás dele aumenta o fragor da multidão que o segue, impelida pela mesma ilusão, mas ainda invisível, na branca estrada deserta.

Giovanni Drogo agora dorme no interior do terceiro reduto. Ele sonha e sorri. São as últimas vezes que chegarão até ele, na noite, as suaves imagens de um mundo completamente feliz. Ai, se pudesse ver a si próprio, como estará um dia, lá onde a estrada termina, parado na praia do mar de chumbo, sob um céu cinzento e

uniforme, sem nenhuma casa ao redor, nenhum homem, nenhuma árvore, nem mesmo um fio de erva, tudo assim, desde um tempo imemorable. (BUZZATI, 1986, pp. 52 e 53)

O crítico húngaro cita uma fala de Dostoievski que ilustra perfeitamente a atmosfera de tais romances: “Todos, como se se encontrassem em uma estação ferroviária”. Para o autor, todos estamos parados em uma estação, esperando a partida do trem, que é apenas uma passagem entre um ponto e outro. Em seu romance *O jogador*, Dostoievski apresenta personagens que não vivem no presente, mas sim esperando ansiosamente uma virada decisiva; contudo, quando a grande mudança finalmente acontece, nenhuma alteração significativa ocorre em suas vidas psicológicas. Face ao contato com a realidade, o sonho se desfaz ou se perde, dando lugar a um outro sonho. Assim, o trem deixa uma estação e nós sempre esperamos a próxima, mas cada estação nada mais é do que um estado de transição.

Outro procedimento literário empreendido por Dostoievski foi determinar os sintomas da deformação psíquica que nasce da vida da grande cidade moderna. Para Lukács, sua genialidade está principalmente em identificar e exprimir o germe do dinamismo das mudanças sociais, morais e psicológicas que se aproximam, ainda que sua cidade (São Petersburgo) não fosse ainda uma metrópole moderna como Londres ou Nova Iorque.

Nos romances *Notas do Subterrâneo*, *Humilhados e ofendidos* e *Crime e castigo*, Dostoievski demonstra que todos aqueles problemas relacionados às consequências psíquicas estudadas nascem da miséria presente na grande cidade moderna. A humilhação e a ofensa, também fruto da cidade grande, são a base do individualismo mórbido e do desejo de poder sobre o ambiente. A miséria de São Petersburgo é a principal forma de identificação do fenômeno básico do autor, ou seja, do fato que os indivíduos estão separados do curso amplo da vida do povo. Lukács destaca que a razão da solidão desesperada de vários personagens que se enquadram na situação em questão é, para Dostoievski, a sua vida inativa ou com uma atividade sem sentido. O desespero das figuras de Dostoievski é, para Lukács, o tempero de uma vida que sem ele seria entediante, é uma tentativa desesperada de abrir a porta fechada, uma busca pelo sentido perdido da vida.

Dostoievski, em sua posição real, gostaria de falar de uma forma tranquilizante e conservadora. Os personagens, contudo, desenvolvem-se independente da vontade do autor, criando uma oposição entre a obra literária e as suas tendências políticas e sociais, do que resulta toda a profundidade e a veracidade das questões levantadas por ele. Assim, o mundo

criado por Dostoievski confunde os ideais políticos do próprio autor. Mas aí está a verdadeira grandeza de Dostoievski: em seu protesto contra tudo aquilo que é falso e negativo na sociedade burguesa moderna.

## CAPÍTULO 3

### 3.1 Da tragédia à situação trágica do romance.

No cenário moderno, cada indivíduo enfrenta situações desafiadoras; todos têm a sua batalha, vivem a sua própria "tragédia". Ao homem médio dessa sociedade, como vimos, a ação é praticamente impossível, pois agir é um obstáculo quando se pensa naqueles que vivem desconectados do curso amplo da vida do povo. Ao propor que se pense como as experiências vividas por tais indivíduos comuns são representadas literariamente, é preciso levar em conta as consequências psíquicas que são enfrentadas pelo homem que, em seu cotidiano, tem como desafio vencer em um mundo ao qual não pertence, no qual não encontra uma atividade que faça sentido e em meio a uma realidade hostil aos problemas de classe.

É evidente que o termo “tragédia” não pode ser empregado sem muito cuidado, tendo em vista que carrega um significado muito maior do que aquele que lhe é atribuído cotidianamente. Para compreender melhor a tragédia e como as situações trágicas do cotidiano são representadas na forma romanesca, convém retomar estudos que se propõem a pensar o trágico, assim como a possibilidade de um conceito trágico geral e suas aplicações.

Em *Ensaio sobre o Trágico* (2004), o húngaro Peter Szondi comenta o tratamento do conceito de trágico na obra de doze filósofos, dos quais alguns serão citados neste trabalho, e analisa a ocorrência do conceito em oito tragédias. O autor retoma definições de Aristóteles em sua tradição da poética dos gêneros e demonstra como o caráter dialético do trágico pode ser observado nos escritos de filósofos idealistas; haveria, segundo Szondi, uma poética da tragédia desde Aristóteles, mas a filosofia do trágico só teria surgido com Schelling, atravessando os períodos idealista e pós-idealista.

Retomando Schelling, Szondi aponta o início da história da teoria do trágico ao citar o texto de uma interpretação de *Édipo Rei*, presente em um das *Cartas filosóficas sobre dogmatismo e criticismo* (1795), na qual a atenção do autor não estaria mais focada no efeito da tragédia, mas no próprio fenômeno trágico: “Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando *contra* a fatalidade e no entanto terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino!” (SCHELLING apud SZONDI, 2004, p. 29). Para Schelling, em *Édipo Rei*, a estrutura do trágico está evidente no momento em que o herói trágico, além de

sucumbir ao poder superior, é punido por sucumbir e a sua vontade de liberdade se volta contra ele mesmo. Cito:

Schelling certamente tinha em vista a afirmação da liberdade obtida à custa do declínio do herói, pois desconhecia a possibilidade de um processo puramente trágico. Na frase que fundamenta todo esforço filosófico voltado para o problema do trágico, o autor afirma que foi um grande pensamento “suportar voluntariamente até mesmo a punição por um crime inevitável, a fim de, pela perda de sua própria liberdade, provar justamente essa liberdade” (SZONDI, 2004, p. 31).

Para Schelling, portanto, o processo trágico poderia ser compreendido como um fenômeno dialético, pois apenas abrindo mão daquilo que busca o herói poderia alcançá-lo; nos termos do autor, apenas a indiferença entre liberdade e necessidade permitiria, ao vencedor, ser também o vencido.

Ao passar à concepção de Hegel de tragédia, Peter Szondi retoma o que o autor disse no texto *Sobre os tipos de tratamento científico do direito natural*, de 1802-3, para demonstrar que, na perspectiva hegeliana, a tragédia consistiria na separação da natureza ética de si mesma como um destino, colocando-se frente a ela própria para, em seguida, se reconciliar com sua essência divina. O processo trágico, desse modo, seria representado pela autodivisão e pela autoconciliação da natureza ética, demonstrando a sua natureza dialética; aqui a tragicidade e a dialética são um só.

Szondi retoma a origem da dialética hegeliana ao citar o conflito entre cristianismo e judaísmo, muito presente nos escritos do jovem Hegel, que define o espírito do judaísmo com base na oposição entre homem e divino, particular e universal, de modo que os opostos não são conciliáveis. O cristianismo seria exatamente o oposto: Jesus, encarnado como filho de Deus, representa a ponte capaz de diminuir o abismo entre humano e divindade, reconciliando os elementos e tornando-os dialéticos. O cristianismo permitiria, assim, o destino e a sua reconciliação com ele; o termo destino, também quando utilizado em contexto cristão, pressupõe um destino trágico, apesar de os termos “trágico” e “tragédia” não serem utilizados por Hegel em seus escritos da juventude. Para o Hegel de então, o processo trágico é a própria dialética da eticidade: “É a dialética da eticidade, [...], daquilo que, no destino, divide-se no interior de si mesmo, só que retorna a si mesmo no amor, enquanto o mundo da lei mantém inalterada a divisão rígida que perpassa o pecado e o castigo” (SZONDI, 2004, p. 41).

À medida que seus estudos se desenvolviam, duas décadas depois de ter publicado os escritos sobre cristianismo e judaísmo, Hegel formula, na sua *Estética*, uma concepção que percebe o destino do herói trágico, cujo *pathos* tende para a justiça e para a injustiça, em



contexto metafísico. Assim, o trágico deixa de estar relacionado à ideia do divino; sua relação mais forte está com a autodivisão do elemento ético, que é inevitável, de conteúdo acidental e determinada pelas circunstâncias.

O fator do acaso que se insinuou em sua concepção provém, como se percebe então, do trágico dos modernos, cujos heróis encontram-se “em meio a um leque de relações e condições ocasionais, nas quais é possível agir de um modo ou de outro”. A conduta deles é determinada por seu caráter próprio, que não incorpora necessariamente, como é o caso dos antigos, um *pathos* ético” (SZONDI, 2004, pp. 42 – 43).

Peter Szondi conclui que, para Hegel, o conflito fundamental do trágico seria “aquilo que precisa irromper entre a origem da dialética e a região da qual ela se afastou ao surgir” (SZONDI, 2004, p. 44).

Quanto à visão de Goethe sobre o trágico, Szondi diz que o autor via a intuição e a teoria como elementos de mesmo valor. Para ele, o trágico estaria baseado na oposição irreconciliável, de modo que a possibilidade de conciliação ou de solução eliminaria o trágico. No texto “Shakespeare e o sem fim”, escrito em 1813 e comentado por Szondi, Goethe desenvolve uma reflexão sobre o trágico para os antigos, para os modernos e, é claro, para Shakespeare – que seria capaz de combinar características trágicas de ambos. Assim, o autor defende que o conflito trágico não se deve dar entre herói e mundo exterior, nem deve estar conectado permanentemente ao divino ou ao destino, mas deve expor sua dialética no próprio homem, no conflito entre dever e querer: “Certamente não é trágica a disparidade banal que se dá quando o homem não quer o que deve, ou quer o que não deve. Trágica é a cegueira com que ele, ludibriado acerca da meta de seu dever, precisa querer o que não tem o direito de querer” (SZONDI, 2004, p. 49).

Szondi diz que Goethe não se considerava alguém nascido para ser um poeta trágico; no entanto, o motivo não estaria na falta de afinidade ou reconhecimento – pelo contrário, o poeta tinha uma grande familiaridade com o trágico. Goethe, segundo Szondi, havia experimentado muito do trágico em sua vida real, pois deslocou o fator do trágico, que antes estava associado à morte do herói, para a despedida ou abandono de uma pessoa ou situação amada. Assim, ao estranhar a violência forçada pelos poetas trágicos, Goethe reconheceu outro fator de tragicidade: a despedida que é unidade e divisão, dialética por natureza: “A despedida é unidade, cujo único tema é a divisão; é proximidade que só tem diante dos olhos a distância, que aspira pela distância, mesmo quando a odeia; é a ligação consumada pela própria separação, sua morte, como partida” (SZONDI, 2004, p. 51).

Outro filósofo que pensa o trágico é Schopenhauer, para quem, de acordo com Peter Szondi, o processo trágico também seria “a auto-supressão daquilo que constitui o mundo” (SZONDI, 2004, p. 52). A base de sua concepção está na vontade: o autoconhecimento da vontade é equiparado, pelo autor, ao processo trágico – que aconteceria com a objetivação da vontade. Assim, o filósofo interpreta que o trágico seria a autodestruição e autonegação da vontade, visto que essa constituiria o mundo.

Continuando nosso estudo do livro de Peter Szondi, chegamos a Kierkegaard, que apresenta uma definição de trágico semelhante à de Goethe: ambos chegam à mesma dialética do trágico. Contudo, a diferença estaria em dois pontos: enquanto Goethe pensa em oposição, Kierkegaard se utiliza do conceito de contradição, “para expressar com isso a unidade predeterminada das duas potências que colidem. Essa unidade faz da luta entre tais potências uma luta trágica” (SZONDI, 2004, p. 59). Para ele, a falta de saída do conflito não estaria na situação trágica, mas no próprio homem. Assim, caberia ao homem forçar a saída daquele conflito ou, pelo menos, elevar o nível da contradição a um ponto em que não seria mais preciso encontrar uma saída. É desse modo que, nos seus estudos e na vida, Kierkegaard enxerga o humor como uma substituição válida para o trágico, pois ele, além de ter um lado trágico, concilia-se com a dor e o desespero que pretende abstrair, apesar de não enxergar saída.

Já para Nietzsche, segundo Szondi, a consideração do mito trágico estaria na coexistência das necessidades de olhar e ansiar por algo – este seria um dos efeitos mais característicos da tragédia. Assim, o destino trágico seria, para Nietzsche, a possibilidade de individualização, de ver “o deus que experimenta em si o sofrimento da individualização” (SZONDI, 2004, p. 68) no herói.

Por fim, Peter Szondi retoma Scheller ao dizer que, para o filósofo, o conflito que está presente nos valores positivos e nos seus portadores é trágico; em outras palavras, tal conflito ocorreria entre valores positivos e negativos ou, em cenário ideal, entre valores igualmente elevados. Tal ética dos valores, contudo, não apresenta nenhum conceito ou conteúdo novo acerca do trágico, mas retoma definições que outros filósofos já haviam defendido.

Szondi compara a história da filosofia do trágico ao voo de Ícaro, pois o pensamento desaba ao atingir a elevação que o permitiria estudar a fundo a estrutura do trágico, de modo que a conclusão seria o fato de que a filosofia não teria capacidade de apreender o trágico –

ou, ainda, de que o trágico não existiria, de acordo com Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*, no qual o pensamento do autor substitui a filosofia do trágico pela filosofia da história da tragédia e nega a existência de um conceito geral para o trágico.

Para Benjamin, a imagem da tragédia é composta pela imagem do sacrifício e outros dois fatores de extrema importância para a construção do caráter do herói: a opressão muda (ou a ausência de palavras do herói) e o fator agonístico. Contudo, importa lembrar que o ator apenas leva em consideração a tragédia grega para suas considerações.

Peter Szondi, diante dos estudos de diversos filósofos, formula uma visão segundo a qual o trágico seria um modo dialético:

[...] chega-se apenas a uma conclusão: não existe o trágico, pelo menos não como essência. O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. (SZONDI, 2004, pp. 84-85).

A ação, para o autor, é menosprezada na reflexão sobre o trágico; contudo, a concepção dialética só se torna válida quando cada momento da ação é pensado, analisado e considerado em sua relação com a estrutura trágica.

Para continuar nossa reflexão sobre a passagem da tragédia para a situação trágica cabe retomar, mais uma vez, os escritos de György Lukács sobre o tema. No artigo intitulado *O romance como epopeia burguesa*, parte do livro *Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932 – 1937* (2011), organizado, apresentado e traduzido por Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Neto, Lukács realiza inicialmente uma contextualização do surgimento do romance. O autor diz que a nova forma é típica da sociedade burguesa, nela todas as suas contradições específicas estão figuradas de modo mais adequado. No entanto, a teoria do romance não foi elaborada na estética burguesa, visto que os teóricos burgueses mantiveram seu foco em gêneros da antiga literatura, como drama, sátira e epopeia. Por esse motivo, o romance teve a possibilidade de se desenvolver independentemente da teoria da literatura e, portanto, sem sofrer suas influências.

Tal independência explica o fato de a teoria marxista do romance partir das ideias elaboradas pela estética clássica alemã. De acordo com Lukács, no momento em que Hegel chama o romance de “epopeia burguesa”, propõe uma questão histórica e estética, pois o romance é considerado um gênero literário que corresponde à epopeia no período burguês –

assim, deixa de ser um gênero inferior. Na teoria hegeliana do romance, encontra-se a oposição entre o caráter poético do mundo antigo e o caráter prosaico da civilização moderna; o romance teria, então, a mesma função da epopeia na sociedade antiga: a de mitigar a contradição entre poesia e civilização. Cito:

Por ter se aproximado, ainda que de forma falsa e idealista, da compreensão de uma contradição essencial da sociedade burguesa – ou seja, do fato de que nela o progresso técnico material é alcançado ao preço de um rebaixamento de muitos aspectos decisivos da atividade espiritual e social, em particular da arte e da poesia -, a estética clássica alemã conseguiu realizar uma série de importantes descobertas, que constituem a razão de sua permanente grandeza. Em primeiro lugar, ela tornou evidente o elemento comum que liga o romance à epopeia. Na prática, essa ligação se reduz ao fato de que todo romance de grande significação tende à epopeia, ainda que de modo contraditório e paradoxal – e é precisamente nesta tendência jamais alcançada que ele adquire sua grandeza poética. Em segundo lugar, o significado da teoria burguesa clássica do romance reside na tomada de consciência da diferença histórica entre epopeia antiga e o romance, e, portanto, na compreensão do romance como um gênero artístico tipicamente novo. (LUKÁCS, 2011, pp. 197 – 198)

Lukács retoma, então, a oposição entre drama e romance para Goethe. No romance, o herói deve ser passivo para que a totalidade do mundo possa se desenvolver ao seu redor; no drama, o protagonista é quem encarna as contradições sociais levadas ao limite. Para a filosofia clássica alemã, a diferença principal entre a epopeia e o romance estaria no fato de que, na epopeia antiga, a objetividade é conferida pelo mito; já no romance, a objetividade é conferida pela sua forma específica. Lukács diz que as características específicas da forma épica estão presentes no romance, a saber:

[...] a tendência a adequar o modo da figuração da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material abarcado; a presença de vários planos; a submissão do princípio da reprodução dos fenômenos da vida por meio de uma atitude exclusivamente individual e subjetiva diante deles [...] ao princípio da figuração plástica, na qual homens e eventos agem na obra quase por si, como figuras da realidade externa (LUKÁCS, 2011, pp. 201-202).

Assim, compreende-se que a dissolução da forma épica deu origem ao romance, pois o contexto já não era propício para a epopeia desde o fim da sociedade antiga. Por isso, o romance é visto por Lukács como a epopeia que surge em um período que destrói a possibilidade de se desenvolver a criação épica.

Outro ponto importante que Lukács destaca é a importância do passado para o herói romanesco: na epopeia, o passado não importa pois o herói cresce sem problemas em sua sociedade e pode surgir no ponto mais favorável para o desenrolar de sua saga; no romance, o passado é extremamente importante por explicar geneticamente o presente e o desenvolvimento do personagem.

Lukács diz que o “conhecimento das contradições antagônicas como forças motrizes da sociedade capitalista” (LUKÁCS, 2011, p. 205) não é a própria forma romanesca, mas o seu pressuposto. O ponto central da teoria da forma do romance é o problema da ação, pois todo conhecimento de relações sociais perde a sua razão de ser quando afastado da ação, ou seja, o homem só encontra sua verdadeira essência quando pode agir ontologicamente.

É claro que o desenvolvimento da economia e da luta de classes determinam as condições de surgimento da ação, seu conteúdo e sua forma; isso se dá por meio da evidenciação de características de uma determinada sociedade e da representação de destinos individuais de indivíduos concretos. Lukács diz que a epopeia é a representação da luta de classes de uma sociedade mais unida do que a burguesa, que lutava contra um inimigo externo em comum; já no romance, o autor diz que as ações dos indivíduos não representam mais a sociedade, ou seja, perdem a sua tipicidade. Então, cada indivíduo passa a representar uma classe em luta. É este o principal motivo para a impossibilidade de criação épica na sociedade burguesa.

Para Lukács, o problema central da forma romanesca é o problema da ação. Segundo o autor, a sociedade capitalista tem um caráter que faz as forças sociais se manifestarem de modo abstrato e faz com que a realidade burguesa torne mais difícil a tomada de consciência das contradições sociais fundamentais, o que se deve, em grande medida, ao choque de interesses que “adquire muitas vezes um caráter impessoal” (LUKÁCS, 2011, p. 208).

Para Engels, em citação de Lukács, a essência do realismo no romance se resume a: “personagens típicos em circunstâncias típicas” (LUKÁCS, 2011, p. 208). Assim, a tipicidade seria a figuração concreta de formas sociais e significaria um renascimento do *pathos* antigo. Cito a definição de *pathos*, de Hegel, reproduzida no texto de Lukács:

Segundo os antigos, pode-se designar com a palavra *pathos* as potências gerais que não se manifestam apenas para si, em sua independência, mas que são igualmente vivas no coração humano e agitam a alma humana até em suas mais profundas regiões. (LUKÁCS, 2011, p. 208).

Lukács diferencia, então, o *pathos* da paixão: diz que ele se exterioriza na paixão, mas destaca a sua faceta de “potência da alma”. Na sociedade antiga, ele estava relacionado à ligação entre privado e público na pólis e na unidade do universal e do particular nos personagens épicos e dramáticos. Já em contexto moderno, não se pode alcançar essa unidade imediata, o que causa a perda do *pathos* em seu sentido antigo; assim, apenas buscando a realização do materialismo na sociedade civil seria possível buscar o *pathos* na vida moderna.

Continuando seu texto, György Lukács explica que o romance moderno nasce, quanto ao seu conteúdo, da luta ideológica entre burguesia e feudalismo. Ainda assim, elementos da arte medieval são aproveitados na construção do romance. Cito:

[...] a liberdade e a heterogeneidade da composição de conjunto; a sua dispersão numa série de aventuras sempre ligadas entre si somente pela personalidade do protagonista principal; a relativa autonomia destas aventuras, cada uma das quais se apresenta como uma novela acabada; a amplitude do mundo representado. (LUKÁCS, 2011, p. 213)

Desse modo, comecem a adentrar a composição romanesca alguns elementos plebeus. Contudo, cabe destacar que o autor defende que não foi apenas uma adaptação de aventuras medievais a uma nova forma que levou à criação do romance – na verdade, o que marca a sua criação é a prosa da vida que ingressa no romance moderno. Além disso, Lukács diz que a idade média oferece uma enorme variedade de temáticas de homens e situações.

É interessante observar o que é dito pelo crítico quanto ao herói positivo. Por diversas contingências, as oposições sociais do período do surgimento do romance proporcionam ao escritor incluir uma positividade autêntica em seu herói. Contudo, quanto mais o gênero se desenvolve como crítica da sociedade, maior é o desespero causado ao artista pelas contradições de seu próprio meio – o que afeta essa positividade.

É com a representação de problemas maiores da sociedade capitalista que Lukács diz surgir o romance realista: pela primeira vez, a literatura consegue alcançar a realidade cotidiana. Assim, o romancista passa a atuar como historiador da vida privada do burguês e se afasta do fantástico. Não se deve confundir o realismo aqui defendido por Lukács com uma simples cópia do cotidiano; é, acima de tudo, uma “figuração realista do típico” (LUKÁCS, 2011, p. 218), uma representação em que a preocupação com os detalhes é um meio para chegar ao realismo em si. É por meio de seus heróis típicos que os escritores triunfam; a positividade, aqui, torna-se um indício de mediocridade. Lukács diz que a reificação crescente do capitalismo proporciona o surgimento do protesto subjetivo nos romances. É nessas obras que fica mais clara a autocrítica de classe dos escritores.

É com a Revolução Francesa, segundo Marx, que ocorre o “término do período heroico do desenvolvimento da burguesia” (LUKÁCS, 2011, p. 222). Após o movimento, a figuração da realidade cotidiana passa a ser apenas um procedimento estético e perde a capacidade de representar as contradições sociais; a experiência do romantismo contribui para a degradação do princípio poético:

A luta contra a prosa da vida burguesa adquire no romantismo um caráter reacionário, voltado para o passado; mas, dado que as correntes sociais das quais o romantismo é expressão ideológica conservam-se sempre, consciente ou inconscientemente, no terreno da realidade burguesa, também o protesto romântico contra a prosa burguesa se baseia inevitavelmente na aceitação tácita da reificação capitalista, quase como se esta fosse um “destino inelutável”. (LUKÁCS, 2011, p. 223).

Já cientes dos estudos que Peter Szondi realizou sobre o trágico segundo diversos filósofos e tendo compreendido melhor a origem do romance com o texto de György Lukács, chegamos mais perto de compreender a passagem da tragédia para a situação trágica romanesca proposta neste trabalho. Em outro artigo de Lukács, este intitulado *Sobre a tragédia*, também presente na coletânea de escritos intitulada *Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932 – 1937* (2011), o autor retoma o conceito de tragédia para Hegel.

Segundo a concepção hegeliana de tragédia, esta seria uma “manifestação objetiva do processo histórico-social” (LUKÁCS, 2011, p. 249) e a expressão deste conteúdo. Hegel entende que o progresso histórico é uma curva ascendente, cheia de contradições, marcado por conflitos e fracassos. Lukács exemplifica tese de Hegel com o *Fausto*, de Goethe, que seria a maior expressão da concepção segundo a qual o gênero humano não é trágico, mas a sua totalidade não trágica seria composta por uma série de tragédias.

Lukács destaca a importância do questionamento do conceito de destino por Tchernichevski – de acordo com o autor, esta concepção é completamente inadequada em contexto de mundo moderno. No entanto, a argumentação de Tchernichevski se mostra antiquada; caberá ao Marxismo esclarecer a questão. Por hora, cabe lembrar que o autor apresenta a sua concepção de trágico ao dizer que o aterrorizante, o trágico, pode se apresentar na vida como algo casual, cotidiano.

Lukács concorda com Lenin ao dizer que o capitalismo corresponderia à raiz da religião: “A força cega do capital, que lança o homem na miséria, que o avilta e destrói, sem que este homem possa dar-se conta do processo que causa tudo isto – eis a origem da religiosidade contemporânea” (LUKÁCS, 2011, p. 253). O autor diz ainda que tal concepção também se aplica ao fatalismo das ideologias difundidas no século XIX e destaca que a crença no destino foi mais difundida entre os intelectuais burgueses e pequeno-burgueses do que na classe trabalhadora, o que contribuiu para a moda da tragédia centrada na fatalidade do destino no início do século.

Karl Marx, de acordo com Lukács, trata a tragédia como fato histórico real, distanciando-a da religiosidade. Durante toda sua atividade crítica, Marx e Engels reconheceram a tragédia na vida e na literatura, apesar de nunca terem dedicado muito empenho a escrever uma teoria do drama; contudo, foram capazes de encontrar, na tragédia, a sua função verdadeira, colocando em posição de destaque o conflito. Para Marx, a essência trágica não pode ser determinada por aspectos formais, mas o tempo e o lugar do surgimento do conflito aparecem como representação da situação concreta histórico-social.

Por outro lado, Lukács ressalta que a “concretização materialista-dialética da tragédia” (LUKÁCS, 2011, p. 258) não se restringe ao posicionamento central do conflito; Marx e Engels demonstram elementos espirituais, morais e sociais que elevam alguns conflitos ao nível do trágico:

Um desses momentos, em especial, é dado, antes de mais nada, pela experiência positiva do homem (da classe) no interior do conflito, bem como, em íntima relação com isto, pelas lições sociais que se extraem do desenvolvimento dramático, trágico, do próprio conflito: ou seja, é dado por aquela crítica e autocrítica que o conflito e seu trágico desfecho suscitam na classe revolucionária, no campo do progresso. (LUKÁCS, 2011, p. 258).

O crítico húngaro defende que apenas o marxismo consegue determinar de modo materialista o conceito de tragédia e encontrar ali as devidas consequências revolucionárias concretas. Ao conseguirmos situar os momentos determinantes da tragédia nos momentos de conflito histórico-social, o aterrorizante não é eliminado do conceito trágico, mas deixa de ser o seu ponto central; o aterrorizante é justificado como elemento trágico quando coloca à prova “o autêntico ser do homem e se converte esta prova em critério da verdade interior do conflito” (LUKÁCS, 2011, p. 263). Assim, Marx defende que todos os elementos do trágico podem ser encontrados na própria vida.

Finalizando suas considerações no artigo em questão, György Lukács menciona a interpretação errônea que leva muitos a terem uma visão pessimista da tragédia – interpretação que tem sua origem na filosofia da burguesia decadente – e que parte da suposição formal de que o desfecho da tragédia deve ser a derrota, a morte do herói:

As grandes tragédias do passado de modo algum representavam como necessário o caráter vão e condenado ao fracasso dos esforços e das aspirações dos homens; ao contrário, representavam a sempre concreta e sempre renovada luta entre o velho e o novo, luta na qual a realização (ou, pelo menos, a perspectiva da realização) de um nível superior coroa a destruição do velho ou a derrota do novo que, com forças ainda muito débeis, procura liquidar a velha ordem. (LUKÁCS, 2011, p. 266).



Compreendemos, portanto, o fato de ser desnecessária para a composição de uma situação trágica a morte do protagonista no final. Buscamos defender que o fracasso também é capaz de determinar o conflito trágico e que as situações vividas por Naziazeno em busca de liquidar sua dívida, assim como Drogo ao falhar na batalha que durante toda a sua vida foi seu maior propósito, correspondem a tragédias comuns, vividas por indivíduos comuns, cotidianamente.

### 3.2 O homem comum em situação trágica – relações entre o fascismo e a vida cotidiana

Para explorar a temática da vivência do homem comum em situação trágica, é interessante retomar as ideias expostas no livro *Mimesis*, de Erich Auerbach. O autor utiliza-se de um modo peculiar de fazer historiografia literária: relaciona a filologia com a pesquisa histórica e a estilística, assim como a filologia com a literatura, adotando um método que permite que o sincronismo e o diacronismo caminhem juntos, de forma a desenvolver um trabalho mais completo e esclarecedor. Além disso, valoriza a moral e a função da obra em relação à sociedade e defende que um texto autêntico surge da necessidade que uma civilização tem de preservar dos estragos do tempo o que há de bom. Segundo o autor, a literatura reflete a sociedade, assim como suas virtudes e mazelas, e está intimamente relacionada à história, visto que muitos fatos históricos podem ser melhor compreendidos quando à luz das obras literárias produzidas na época em questão.

No décimo segundo capítulo do referido livro, intitulado *L'Humaine Condition*, Erich Auerbach toma como exemplo um trecho do capítulo 2 do livro III dos *Essais de Montaigne*, no qual o filósofo francês discorre sobre a sua intenção de representar a si mesmo, sem deixar de destacar a sua natureza mutável e a necessidade de que a descrição feita também possa mudar. No entanto, essa busca de conhecimento não se dá de forma autobiográfica nem segue algum plano artístico ou ordem cronológica predeterminada; pelo contrário, o autor é guiado pelas coisas e acontecimentos que o cercam e alega viver sempre sujeito às impressões que recebe do mundo exterior, apesar de seguir adiante de acordo com um ritmo interno. Assim, o primeiro fator que influencia a sequência de pensamentos de Montaigne é, de acordo com Auerbach, descrever “uma vida baixa e sem brilho; mas isto não importa; também na mais baixa das vidas está o todo da humanidade” (AUERBACH, 2011, p. 260). Mesmo inicialmente, já é possível perceber o valor universal presente, desde Montaigne, nas narrativas nas quais o protagonista não vive nada de excepcional.

É importante ressaltar que, de acordo com Auerbach, Montaigne visa a pesquisar a condição humana como um todo partindo das suas observações e descrições de si mesmo. Assim, estaria fazendo o que todo homem faz ao julgar os atos do próximo baseando-se em suas experiências pessoais, de forma que a visão de mundo do indivíduo estaria intimamente ligada à profundidade de conhecimento que ele tem de si próprio. Dessa forma, é compreensível o pouco apreço do filósofo pelos historiadores, tendo em vista que ele acreditava que, ao representar os homens em situações heroicas ou extraordinárias, perdia-se o componente do cotidiano humano, primordial para desenhar um quadro real da condição humana.

Auerbach diz, ainda, que o conteúdo oferecido pelos escritos de Montaigne aborda a condição humana de forma profunda, destacando todos os problemas, incertezas e abismos enfrentados pelo indivíduo. A vida e a morte apareceriam, assim, um tanto animalescas, com os horrores que o realismo transmite e de modo diferenciado daquilo que era visto nas produções da Idade Média, de forma que a moldura cristã que estava presente antes nos sofrimentos é deixada de lado. Agora, a vida terrena não traria compensações no além e não seria mais possível negligenciar o agora para gozar em uma existência futura – apenas o aqui e o agora seriam considerados. Seguindo esse raciocínio, seria necessário poder conservar-se livre para que a existência fosse digna; essa liberdade era muito mais excitante, ao passo que convivía com a insegurança, o excesso de estímulos sociais e “o enriquecimento da imagem do universo e da consciência das possibilidades inerentes e ainda não hauridas” (AUERBACH, 2011). Assim, Montaigne viu nitidamente os problemas enfrentados pelo homem e, com ele, a vida humana apresenta problemáticas modernas pela primeira vez.

Erich Auerbach termina o capítulo dizendo que, na Idade Média, a tragédia estava restrita ao contexto cristão, mas que, ali, com Montaigne, ela começava a ser transmitida para a vida pessoal do indivíduo, apesar de não estar exatamente expressa nos escritos do autor.

No capítulo de número vinte, intitulado *A meia marrom* e último constituinte de *Mimesis*, Auerbach retoma um trecho do romance *To the lighthouse*, de Virginia Woolf, publicado em 1927 (uma data já bem próxima daquelas em que foram publicados *O deserto dos Tártaros* e *Os ratos*). No excerto estudado, a protagonista Mrs. Ramsay está na casa de veraneio que sua família costuma frequentar e tenta medir o comprimento da meia que levaria para o rapazinho do guarda quando velejassem até o farol. No entanto, o episódio, que pareceria pouco importante, é permeado pelas reflexões da senhora, de forma que diversos

acontecimentos secundários são inseridos e fazem parte da construção do trecho, caracterizando o fluxo de consciência.

O autor destaca que o fluxo de consciência fora empregado muitas vezes anteriormente, mas que os efeitos alcançados dependem da posição do escritor diante da realidade que está representando; ou seja, o resultado seria diferente se o escritor assumisse uma posição que interpretasse as ações e os acontecimentos dos personagens com uma segurança objetiva. Outros autores, em outras obras, já haviam tentado alcançar uma impressão subjetiva da realidade por meio da mesma técnica; no entanto, o que faria a diferença entre tais narrativas e o romance de Woolf seria a pluralidade dos sujeitos, que permite que se busque uma realidade objetiva e é essencial para o processo moderno de construção da totalidade do personagem. Auerbach ressalta que a narração do processo de medição da meia marrom poderia ser inúmeras vezes mais resumido, mas que, na verdade, o tempo da narrativa está servindo às interrupções – são elas a parte principal do texto.

O interessante, e que se relaciona tanto ao romance de Dino Buzzati quanto ao de Dyonélio Machado, é que o que ocorre no íntimo de Mrs. Ramsay não é nada de extraordinário; antes, são acontecimentos do cotidiano, representações normais, que abrem espaço para os processos de sua consciência.

Cito um trecho do romance *Os ratos* em que Naziazeno e Duque buscam uma solução para o problema de dinheiro do protagonista e, após se encontrarem em um café, decidem ir, juntamente a um conhecido de Duque, ao encontro de Rocco, homem que realiza empréstimos. O trecho é pequeno, mas é nítida ali a importância dos processos de consciência que encontram espaço em ações cotidianas:

Quando se levantam para sair, o cidadão velhusco vai conversando com Naziazeno:

– Eu já me encontrei numa situação assim.

A seu lado, Naziazeno ergue-lhe um focinho humilde. Vai fazendo gestos de aquiescência com a cabeça.

– Isso que o sr. me conta dos níqueis para o bonde, dos vidros e garrafas vendidos pela mulher – tudo já se passou comigo.

E voltando-se vivamente para o Duque, que caminha no outro lado dele:

– E você sabe como é que eu solucionei essa situação?

Duque presta toda a atenção.

– Com uma ação de despejo. A primeira que tive.

O relógio da Prefeitura – aquele relógio que lhe parecera de manhã uma cara redonda e impassível – e que ele espia agora furtivamente, com o cuidado de não interromper a conversa, está marcando seis e vinte. À frente deles, uns edifícios altos, que fecham o “largo” nessa parte, não lhe deixam ver mais a moeda em brasa do sol.

Está perdido o dia... Está perdido o dia...

– Onde é que mora esse Rocco? – pergunta o cidadão. – Longe daqui?

– Na rua Paissandu.

Vão andando.

Os quadros mais disparatados passam pela imaginação de Naziazeno. Ele vê Alcides “corrido” pelo agiota, que *exatamente ia sair e que está fechando a porta* – uma porta dum cinzento azulado, sujo das mãos na altura da fechadura. Outras vezes, o agiota *está abrindo o cofre*, introduzida já a chave, que é segura numa corrente de aço, presa no cinto...

É a seu pesar que essas imagens se metem na sua cabeça, porque ele não quer pensar... não quer pensar... (MACHADO, 2004, p. 114)

De acordo com Auerbach, em outras palavras, o elemento inovador na prosa de Virginia Woolf é que os acontecimentos exteriores ao personagem perderam grande parte de sua importância; sua principal função passa a ser iniciar e permitir que os elementos interiores se desenvolvam plenamente – caminho inverso ao que ocorria nas narrativas realistas anteriores. Tal característica pode ser notada no seguinte trecho de *O deserto dos Tártaros*, em que o protagonista tem, pela primeira vez, a sensação de solidão que estará presente em todo o romance; Giovanni Drogo, a caminho do forte Bastiani, encontra o major Ortiz na estrada e ambos param para admirar o contorno do forte ao longe:

Não era imponente, o forte Bastiani, com suas muralhas baixas, nem mesmo bonito, nem pitoresco por suas torres e bastiões, não havia absolutamente nada que consolasse aquela nudez, que lembrasse as doces coisas da vida.

Entretanto, como na tarde anterior, do fundo da garganta, Drogo o fitava hipnotizado, e uma inexplicável excitação penetrava em seu coração.

E atrás, o que havia? Além daquele inóspito edifício, além das ameias, das casamatas, do paiol que barravam a vista, que mundo se abria? Como era o reino do norte, o pedregoso deserto por onde ninguém nunca passara? O mapa – lembrava-se Drogo vagamente assinalava para além da fronteira uma vasta região com pouquíssimos nomes, mas do alto do forte ver-se-ia pelo menos algum povoado, algum prado, uma casa, ou apenas a desolação de uma terra desabitada?

Sentiu-se repentinamente sozinho e sua empáfia de soldado, tão desembaraçada até então, enquanto duraram as experiências de guarnição, com a cômoda casa, com os amigos alegres sempre ao lado, com as fortuitas aventuras nos jardins noturnos, toda segurança de si faltava-lhe de repente. Parecia-lhe, o forte, um daqueles mundos desconhecidos a que nunca pensara seriamente poder pertencer, não porque lhe parecessem odiosos, mas porque infinitamente distantes de sua vida rotineira. Um mundo bem mais exigente, sem nenhum esplendor além daquele de suas geométricas leis.

Ah, voltar. Não ultrapassar sequer a soleira daquele forte e descer à planície, à sua cidade, aos velhos hábitos.

Este foi o primeiro pensamento de Drogo, e não importa que tamanha fraqueza fosse vergonhosa para um soldado, ele mesmo estava pronto a confessá-la, se preciso, contanto que o deixassem partir logo. Mas uma densa nuvem erguia-se branca, do invisível horizonte do norte, sobre os bastiões, e imperturbáveis, sob o sol a pino, as sentinelas caminhavam para lá e para cá como autômatos. O cavalo de Drogo deu um relincho. Depois voltou o silêncio profundo.

Giovanni destacou finalmente os olhos do forte e olhou a seu lado o capitão, esperando uma palavra amiga. Ortiz também permaneceram imóvel e fitava intensamente as muralhas amarelas. Sim, ele que ali vivia há dezoito anos as contemplava, quase enfeitiçado, como se revisse um prodígio. Parecia não se cansar de admirá-las e um vago sorriso, ao mesmo tempo de alegria e de tristeza, iluminava lentamente o seu rosto. (BUZZATI, 1986, pp. 23-24)

Erich Auerbach apresenta como características do romance realista do período entre guerras: “representação consciente pluripessoal, estratificação temporal, relaxamento da conexão entre os acontecimentos externos, mudança na posição da qual se relata” (AUERBACH, 2011, p. X), que estão fortemente entrelaçadas e, por isso, possuem alguns traços e tendências que exigem alguns cuidados a mais do leitor e do escritor. Um bom exemplo é o fato de a narrativa se ater a acontecimentos do acaso, pequenos, sem grandes catástrofes ou mudanças drásticas na vida do protagonista, mas que podem servir de pretexto para que ocorra um aprofundamento na consciência ou em um fato histórico. Assim, um resumo obtido pelo estudo exaustivo de um pequeno elemento cotidiano proporciona uma compreensão maior e mais confiável da situação psicológica do personagem do que fariam relatos mais abrangentes, além de ser feito com mais perfeição. O autor explica que ocorre dentro de cada indivíduo um processo de interpretação e análise de si próprio, de forma que todas as situações são por ele estudadas de modo a formar um conjunto ordenado que possa mudar constantemente.

Outro elemento que merece atenção é o reflexo múltiplo da consciência. Auerbach relata que o surgimento dessa técnica tem lugar próximo ao início da Primeira Guerra Mundial, um momento de expansão de horizontes e enriquecimento das experiências, conhecimentos e possibilidades, em que todas as certezas prévias eram derrubadas rapidamente. Em decorrência de tantas mudanças, as mazelas sociais e diferenças entre classes tornaram-se mais perceptíveis, gerando conflitos que fizeram vacilar conceitos filosóficos, religiosos e morais que vigoram até os dias atuais. Dessa forma, os escritores que já tinham diretrizes estabelecidas para seguir em suas obras precisaram se adaptar à nova situação que os países enfrentavam. É nesse contexto de insegurança e desastre iminente que os escritores desenvolvem a técnica que dissolve a realidade em vários reflexos de consciência. Além disso, nos romances que empregam o reflexo múltiplo de consciência, é comum uma sensação de desesperança, uma alienação da realidade representada e da vontade de seguir em frente, elementos que marcam a prosa moderna e que são pontos em comum entre *O deserto dos Tártaros* e *Os ratos*, cada um incorporando à sua maneira essas características gerais.

No livro *A teoria do romance*, o jovem Lukács apresenta ao leitor uma série de ensaios que versam sobre a narrativa associada ao advento da burguesia, formando um conjunto que, mesmo após o distanciamento entre autor e obra que ocorre após sua adesão ao marxismo,

permanece como uma valiosa referência para os estudiosos do gênero romanesco. Algumas afirmações de Lukács relacionam-se intimamente aos romances analisados neste trabalho, como por exemplo quando o autor defende que o indivíduo do “Novo Mundo” é solitário e que a forma romanesca é, por excelência, a expressão dessa situação de desabrigo. As principais características dos protagonistas de *O deserto dos Tártaros* e *Os ratos* são, evidentemente, a solidão em que se encontram e a dificuldade que têm para agir, tomar decisões que possam mudar suas vidas; o desabrigo é constante. Em tempo, é importante lembrar que a passividade do personagem romanesco não é uma característica geral; antes, constitui um aspecto psicológico e sociológico próprio que merece atenção.

A ideia da solidão no romance também se relaciona à espera vivida por ambos os personagens; a de Giovanni Drogo, que passa a vida inteira esperando o momento de glória na batalha, e a de Naziazeno, cuja vida gira em torno das dívidas que tem e que não possui nenhuma perspectiva de mudança. De acordo com Lukács, “o indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior” (LUKÁCS, 2009, p. 66), de forma que a aspiração do personagem confunde-se com o enredo e todo o desenvolvimento e toda ação da narrativa giram em torno disso.

Um trabalho que aborda bem as proximidades entre os estudos de Lukács e Auerbach é *Return to Mimesis: Georg Lukács and Erich Auerbach in the Wake of Postmodernity* (2005), de Christophe Den Tandt. O autor diz que, com o advento da pós-modernidade, seria interessante pensar a reavaliação do realismo revisitando o legado dos críticos para demonstrar que, apesar da pressão dos formalistas e modernistas do século XX, a mimese permanece uma preocupação séria da estética filosófica.

Para Den Tandt, o realismo seria um tópico de abordagem peculiar por postular uma afinidade entre os textos literários e a verdade – diferentemente do formalismo russo, que separa definitivamente a literatura da verdade. Recorrendo ao conceito de verossimilhança, percebemos que ele tem permitido que diversos críticos apontem que o realismo se daria ao existir um discurso historicamente situado cujas características estruturais fossem verificáveis. Porém, o autor diz que, se partirmos do princípio de que a verossimilhança é o que permite que a ficção possa simular a realidade, devemos esclarecer como essa simulação pode ser tão bem sucedida a ponto de fazer com que os leitores confundam o que é real e o que é ficção.

Den Tandt diz que Lukács praticamente não utiliza o termo “verdade”. Ao invés disso, fala sobre a totalidade concreta dos sentidos e da experiência quando precisa falar sobre o que faz a literatura e a experiência humana valerem a pena. Em seus escritos mais iniciais, o realismo sequer é discutido – tal assunto surge com a conversão de Lukács ao marxismo e com a sua participação na luta do proletariado húngaro após a Primeira Guerra Mundial. É em textos como *O romance histórico* (2011), publicado pela primeira vez em 1937, que o seu comprometimento político se associa à devoção ao realismo e Lukács passa a defender que a essência da totalidade da vida se expressa na experiência humana por meio do desenvolvimento dialético da história. Chegando a *História e consciência de classe*, a discussão de Lukács passa a se basear na teoria da alienação e fetichismo da mercadoria presente nos escritos iniciais de Marx – para estes autores, a reificação e a alienação podem ser revertidas pela ação direta do proletariado.

A teoria de Lukács segundo a qual o realismo seria antítese da reificação implica que a mimese não é nem um reflexo sem esforço do real nem um recurso estético disponível de modo idêntico para todos os autores, em todos os momentos históricos. O crítico húngaro diz que o realismo não é alcançado meramente pela representação da vida social na sua totalidade extensivamente completa, mas os autores realistas devem ver através do processo social que transforma o mundo da sua vida em um ambiente mistificado (DEN TANDT, 2005).

Passando às diferenças e semelhanças entre os dois críticos, Christophe Den Tandt argumenta que Lukács sempre volta a uma pequena lista de autores que, para o autor, alcançam o realismo: Balzac, Scott, Tolstoi, Mann. Auerbach, por sua vez, já é mais inclusivo e adiciona outros autores à sua lista. A principal diferença, para Den Tandt, estaria em suas opiniões sobre Zola: Lukács o vê como representante do antirrealismo e Auerbach valoriza sua determinação, sua coragem e sua habilidade, semelhante à de Balzac, de fazer justiça para toda a vida do período.

Den Tandt diz que Auerbach consegue encontrar características realistas em autores modernistas sem negar a especificidade de suas práticas; além disso, o crítico testa o valor do realismo em cada período histórico pela sua capacidade de superar a fragmentação social e estética. De acordo com ele, a maior barreira para a prática realista é o preconceito, presente na *Poética* de Aristóteles, segundo o qual apenas as camadas mais elevadas da sociedade e os eventos políticos mais importantes mereceriam uma representação literária problemática

formulada em estilo elevado. O realismo, por outro lado, requer o tratamento sério da realidade cotidiana (DEN TANDT, 2005).

Christophe Den Tandt conclui que Auerbach, assim como Lukács, defende um realismo que inclua os menos privilegiados e que é proveniente da sua preocupação com a correta compreensão da história. Os dois críticos não discordam quanto aos possíveis fracassos da prática realista, apenas quanto aos autores afetados por eles; apesar disso, ambos concordam ao afirmar que o realismo deve abarcar o estrato mais baixo da sociedade, sem fazer desses indivíduos meras figuras de fundo.

É possível fazer uma ligação entre as ideias de Auerbach, segundo as quais as situações comuns e os elementos psicológicos do personagem proporcionam uma maior expressão da totalidade, e aquilo que defende György Lukács ao afirmar que o romance seria o equivalente da epopeia para uma época em que a totalidade da vida não é mais tão evidente, pelo contrário, tornou-se problemática. Assim, a forma ideal para a expressão da totalidade da vida tornou-se o romance e, mais ainda, o romance que tem como foco os elementos do cotidiano. Podemos concluir que o mundo permeado por incertezas e o indivíduo problemático estão interligados, são dependentes e condicionantes, de modo que o natural isolamento que se segue transforma o homem em um instrumento por meio do qual diversas problemáticas do mundo moderno podem ser interpretadas.

É aqui que se percebe a importância e universalidade da temática da espera, um dos principais eixos dos romances em questão neste trabalho. Os elementos em torno dos quais as vidas dos protagonistas giram – a saber, a batalha e a possibilidade de uma vida melhor – são o que permite que o romance tenha um conteúdo de aventura e de procura, de busca da própria essência humana e da totalidade interior.

### 3.3 O fascismo, a espera e a solidão nas obras em análise.

O tempo entretanto corria, sua batida silenciosa marcando cada vez mais precipitadamente a vida, não se pode parar um segundo sequer, nem mesmo para olhar para trás. “Pare, pare!” se desejaria gritar, mas vê-se que é inútil. Tudo se esvai, os homens, as estações, as nuvens; e não adianta agarrar-se às pedras, resistir no topo de algum escolho, os dedos cansados se abrem, os braços afrouxam inertes, acaba-se sendo arrastado pelo rio, que parece lento, mas não pára nunca.

Dia após dia Drogo sentia aumentar essa ruína, e em vão tentava estancá-la. Na vida uniforme do forte faltavam-lhe pontos de referência e as horas lhe fugiam antes que ele conseguisse contá-las.



Havia também a esperança secreta pela qual Drogo dissipara a melhor parte da vida. Para alimentá-la, sacrificava levemente meses e meses, e nunca era suficiente. O inverno, o longuíssimo inverno do forte, não foi senão uma espécie de adiamento. Terminado o inverno, Drogo ainda esperava. [...]

Aos poucos a fé se enfraquecia. Difícil é acreditar numa coisa quando se está sozinho e não se pode falar com ninguém. Justamente naquela época Drogo deu-se conta de que os homens, ainda que possam se querer bem, permanecem sempre distantes; que se alguém sofre, a dor é totalmente sua, ninguém mais pode tomar para si uma mínima parte dela; que se alguém sofre, os outros não vão sofrer por isso, ainda que o amor seja grande, e é isso que causa a solidão da vida. (BUZZATI, 1986, p. 202).

“Romance do desencanto” (CANDIDO, 2010, p. 160). O termo de Antonio Candido se encaixa perfeitamente na narrativa buzzatiana marcada pela ausência, pela espera, pela solidão.

Idealizar outro plano? Tem uma preguiça doentia. A sua cabeça está oca e lhe arde, ao mesmo tempo. Aliás, o sol já vai virando pra a tarde (já *luta* há meio dia!), perdeu já a sua cor doirada e matinal, uma calma suspende a vida da rua e da cidade.

Alcides talvez não o esteja esperando. E o seu desejo mesmo é não encontrá-lo, não encontrar ninguém. Não vai voltar pra casa. A questão dos níqueis é o de menos... Não voltará também à repartição, no expediente da tarde. (Os seus papéis ficaram sobre a carteira. Todos o esperam, passam-se as horas. À hora de fechar, o Clementino hesita: guardará ou não?)

Não sabe como encherá a tarde. O seu “nevoeiro” só lhe permite *ver* um raio muito pequeno, muito chegado. Aquela hiperaguda fixação num ponto, em que estivera até então, como é bom suceder um período vazio... vazio... Porque é preciso renunciar àquele desejo de conseguir o dinheiro. Não se arranjam sessenta mil réis quando se quer... Renunciar...

Pagar o leiteiro, entregar-lhe a importância: “ – *Tome, é o seu dinheiro.*” Virar-lhe as costas sem dizer mais nada, sem mesmo querer reparar na sua cara espantada, surpresa e o seu tanto *arrepentida agora*... Outra vida ia começar. Iria direto à caminha do filho, criança brincando com criança. “Se instalaria” na mesa pra tomar o café. Tudo era calmo e ao mesmo tempo vivo ao seu redor. A manhã voltava a ter aquele encanto antigo. Seria capaz, bordejando daqui e dali, de ir espiar por cima do muro o amanuense e seus galos. Depois (horas depois!), a viagem de bonde pra a cidade, com a fresca batendo-lhe na cara, aberta e exposta, teria mesmo o encanto duma viagem... (MACHADO, 2004, pp. 53 – 54).

“Metáfora da existência degradada pela alienação” (ARRIGUCCI JR, 2004, p. 207) é a definição de Arrigucci Júnior sobre *Os ratos*, romance em que a solidão é significativamente opressora até mesmo em uma cidade movimentada como Porto Alegre.

Em *O deserto dos Tártaros*, o autor se utiliza de uma linguagem de suspense e expectativa, quase sombria, capaz de criar uma atmosfera que se aproxima do fantasmagórico. O leitor é, assim como Giovanni Drogo, contagiado por essa atmosfera de mistério, de modo que a espera pelo momento de glória passa a ser compartilhada.

Dyonélio Machado, em *Os ratos*, constrói uma narrativa de linguagem simples e direta, com capítulos curtos, que permitem a sensação de um mundo fragmentado, pois fragmentado também é o indivíduo.

É possível perceber, em ambas as obras estudadas, a impotência do homem perante um mundo que lhe é hostil, uma sociedade na qual sua participação é prescindível. Observamos, assim, que caminhos semelhantes são renunciados nas narrativas; em *Os ratos*, o percurso de Naziazeno é claramente infrutífero e o leitor tem consciência de que aquela busca é cíclica, ou seja, de que os problemas do protagonista não se resolverão com o fim daquela dívida; em *O deserto dos Tártaros*, a sensação de passado constante de Drogo se deve ao seu presente imutável, às leis rígidas do forte que reforçam a ruptura de qualquer conexão que poderia existir com o mundo exterior, de modo que a espera por um futuro de redenção é frustrada desde o princípio pela mesma força desconhecida que prende o herói àquela vida.

Ao conceber um homem pobre como protagonista, Dyonélio Machado cria em Naziazeno um anti-herói que tem como maiores obstáculos o seu comodismo e a sua espera por uma fatalidade que solucione seus problemas; de maneira semelhante, encontramos em Drogo um anti-herói buzzatiano, pois o protagonista é incapaz de, por comodismo, tomar alguma providência que mudaria seu destino, além de apresentar traços de inveja e egoísmo.

O prenúncio do caminho desventurado dos personagens é percebido pelo leitor desde o princípio dos romances e é possível, ainda, sentir o movimento de mudança e da passagem do tempo, um movimento de declínio e falta de esperança. O leitor, contudo, provavelmente influenciado pela forma como as sagas são narradas e construídas, não participa da ilusão vivida pelos protagonistas e percebe, a todo instante, que a possibilidade de vitória é mínima.

Sabemos que a obra de arte cria seu próprio mundo. Isso se verifica em *Os ratos* e *O deserto dos Tártaros*, porém de maneira diferente em cada romance. Dino Buzzati cria um mundo impossível de ser identificado: um país, que poderia ser europeu ou, mais precisamente, a Itália – se nos focarmos nos costumes e aparências, o qual faz fronteira com um deserto setentrional por onde andam povos nômades, possivelmente asiáticos ou africanos; uma época pouco determinada, em que as pessoas se locomovem em cavalos mas há referência a uma estrada de ferro; hábitos e aparelhos militares pouco modernizados ao longo da narrativa... No entanto, apesar de não ser possível determinar o local ou o período dos acontecimentos da estória, não se pode negar que há verossimilhança nessa construção.

Algo bastante diverso acontece em *Os ratos*, em que é possível identificar facilmente a época, o local e o contexto em que a trama se desenvolve: a Porto Alegre dos anos 1930, com o grande êxodo rural que marca o período, o aumento da urbanização, crescimento das cidades e das construções, surgimento das periferias e representação das dificuldades vividas pela classe baixa nessa sociedade em expansão. A verossimilhança é evidente.

É oportunos nos voltarmos, novamente, para a linguagem por meio da qual esses mundos são construídos:

Tornara-se hábito para ele o turno da guarda, que das primeiras vezes parecia um peso insuportável; pouco a pouco, aprendeu as regras, os modos de falar, as manias dos superiores, a topografia dos redutos, os postos das sentinelas, os recantos onde não soprava o vento, a linguagem dos clarins. Do fato de dominar o serviço tirava um prazer especial, avaliando a crescente estima dos soldados e dos soboficiais; até Tronk percebera como Drogo era sério e escrupuloso, quase se afeiçoara a ele.

Tornaram-se hábitos para ele os colegas, agora já os conhecia tão bem, que mesmo seus mais sutis subentendidos não o pegavam desprevenido; e por bastante tempo, à noite, ficavam juntos, conversando sobre os acontecimentos da cidade que, pela distância, adquiriam um interesse desmedido. Hábito, a mesa sempre pronta e farta, a acolhedora lareira do lugar de encontro dos oficiais, dia e noite sempre acesa; o zelo do ordenança, um bom homem chamado Geronimo, que pouco a pouco ficou conhecendo seus menores desejos.

Hábitos, os passeios realizados de vez em quando com Morel ao povoado menos distante: duas horas inteiras a cavalo através de um estreito vale que já conhecia de cor, uma taverna onde se via alguma cara nova, preparavam-se jantares suntuosos e se ouviam frescas risadas de moças com quem se podia fazer amor.

Hábitos, as desenfreadas corridas a cavalo, de ponta a ponta através da esplanada atrás do forte, em competição de bravura com os companheiros, nas tardes de folga, e as pacientes partidas de xadrez, à noite, que terminavam em voz alta, freqüentemente ganhas por Drogo (o capitão Ortiz lhe dissera: “É sempre assim, os recém-chegados no começo ganham sempre. Com todos acontece o mesmo, iludimo-nos de ser realmente valentes, só que, ao contrário, é apenas questão da novidade, os outros também acabam por aprender o nosso sistema e um belo dia não se consegue mais nada”).

Eram hábitos para Drogo o quarto, as plácidas leituras noturnas, a fenda no teto, em cima da cama, que parecia a cabeça de um turco, os baques da cisterna, que com o tempo se tornaram íntimos, a cova escavada pelo seu corpo no colchão, as cobertas tão inóspitas nos primeiros dias e agora docilmente acolhedoras, o movimento, agora executado instintivamente na distância exata, para apagar o lampião de querosene ou depositar o livro sobre o criado-mudo. Já sabia agora como devia postar-se de manhã, quando fazia a barba diante do espelho, para que a luz iluminasse seu rosto no ângulo exato, como devia verter a água da bilha no alguidar sem derramar fora, como destrancar a fechadura rebelde de uma arca, mantendo a chave um pouco torcida para baixo. (BUZZATI, 1986, pp. 75 – 77).

É perceptível, no excerto acima, a grande proximidade com a estrutura correspondente ao gênero da crônica, principalmente, por haver uma preocupação ou necessidade em se contar o tempo e seus fatos, elementos do cotidiano. É interessante observar como o autor se preocupa em explicar cada aspecto da vida de Giovanni Drogo no forte, como suas atividades se tornam hábitos e passam a integrar a rotina do oficial que, em parte pelo comodismo,

decide permanecer naquele lugar que tão bem o acolheu. Dino Buzzati emprega, ainda, substantivos, adjetivos e advérbios que produzem uma sensação de entorpecimento e colaboram para a composição da atmosfera da narrativa, como: insuportável, sério, escrupuloso, paciente, plácida, etc.

Em *Os ratos*, tal construção se dá de maneira semelhante:

Naziazeno interroga o datilógrafo:

– O diretor saiu?

O funcionário levanta os olhos do livro, relanceia-os lentamente pela janela, pousa-os no escriturário:

– Está na Secretaria – responde este, sem interromper a conferência das contas.

“– O Cipriano certamente foi buscá-lo. Não tarda, estará aí” – conjectura mentalmente Naziazeno.

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 cálculo 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 hoje não tem assento para um serviço desses. É preciso classificar as notas, dispô-las em ordem cronológica e pelas várias “verbas”, calcular; depois então “lançá-las” com capricho, “puxar” cuidadosamente as somas... Ele já se “refugiou” nesse trabalho em outras ocasiões. Era então uma simples contrariedade a esquecer... uma preterição... injustiça ou grosseria dos homens... Mesmo assim, quando, nesses momentos, se surpreendia “entusiasmado” nesse trabalho, ordenado e sistemático como “um jogo de armar”, não era raro vir-lhe um remorso, uma acusação contra si mesmo, contra esse espírito inferior de esquecer prontamente, de “achar” no ambiente aspectos compensadores, quadros risonhos... Todos aqueles indivíduos que lhe pareciam realizar o tipo médio normal eram obstinados, emperrados, não tinham, não, essa compreensão inteligente e leviana das coisas...

“– O diretor foi diretamente da casa à Secretaria. É isso.” Com esta reflexão, Naziazeno, longe de se tranquilizar, fica um tanto inquieto. Porque tal coisa só acontece quando há assunto importante e demorado. É exato que o Cipriano foi buscá-lo... (MACHADO, 2004, pp. 32 – 33)

A linguagem utilizada por Dyonélio Machado, conforme observado no trecho anteriormente citado, é direta e econômica, com um discurso bastante interrompido, entrecortado. Os capítulos muito curtos sugerem formalmente o isolamento do personagem, em uma estrutura que lembra a de uma novela e poderia ser entendida como a de um conto. É preciso, contudo, ter em mente que tais artifícios são empregados pelo autor para a composição formal do romance e para a representação das dificuldades enfrentadas por uma camada da sociedade.

Ao longo das duas obras em análise, percebemos que tanto Naziazeno quanto Giovanni Drogo vivem confiando no acaso e no porvir ao invés de tomarem atitudes para direcionar o rumo que seguirão as suas vidas. Tal característica está presente de modo mais

amplo em *O deserto dos Tártaros*, por este englobar um período de tempo maior, mas também é marcante em *Os ratos*, que compreende apenas um dia da vida do protagonista.

Uma metáfora de grande importância para esta análise aparece no romance de Buzzati e pode ser também aplicada ao de Machado. Trata-se da “estrada da vida”: existe a relação entre o caminho a ser seguido e o curso da vida, com as escolhas que cada ser humano faz levando àquilo que encerra a sua existência, mas é interessante observar que, no final da narrativa, é a construção de uma estrada de ferro que traz ao Forte Bastiani aquilo que Giovanni Drogo tanto esperou e que acabou por consumir toda a sua vida: os inimigos vindos da fronteira com o deserto.

É possível pensar a relação entre a estrada que aparece n’*O deserto dos Tártaros* e o bonde que transporta Naziazeno pela cidade, para o trabalho e para o centro de Porto Alegre e que contém representantes de tudo aquilo que demonstra a sua miséria: o amanuense, vizinho que nunca teve episódios de conflito em seu quintal que fossem ouvidos pelos moradores próximos; o condutor, que passa de assento em assento cobrando os níqueis referentes ao preço da viagem, e encontra prazer em cobrar; soldados; empregados de balcão, um dos quais aparenta, à mente fértil de Naziazeno, ter uma chacinha onde possuiria sua criação, com relativa fartura e despensa cheia, pensamento que evidencia o cenário contrário que se passa na vida do protagonista e a sua ausência de fartura.

Um questionamento válido é: aonde a estrada e o bonde levam? A estrada representa toda a vida de Drogo, consumida em função da chegada dos inimigos. Quando, por fim, os inimigos alcançam o forte, a vida de Drogo também chega ao seu desfecho e a grande batalha tão esperada não acontece – ao menos, não como o oficial imaginara. O bonde, por sua vez, leva Naziazeno para a cidade, aquele ambiente que lhe é hostil, em busca de uma solução para o seu problema; ao final do dia, o personagem novamente recorre ao bonde para retornar à sua casa, com aquele problema inicial resolvido momentaneamente, mas ciente de que uma nova dívida foi feita e, no dia seguinte, tudo recomeçará.

Mas a uma certa altura, quase instintivamente, vira-se para trás e vê-se que uma porta foi trancada às nossas costas, fechando o caminho de volta. Então sente-se que alguma coisa mudou, o sol não parece mais imóvel, desloca-se rápido, infelizmente, não dá tempo de olhá-lo, pois já se precipita nos confins do horizonte, percebe-se que as nuvens não estão mais estagnadas nos golfos azuis do céu, fogem, amontoando-se, umas às outras, tamanha é sua afoiteza; compreende-se que o tempo passa e que a estrada, um dia, deverá inevitavelmente acabar. (BUZZATI, 1986, pp. 52-53).

Seria esse caminho, simbolizado pela estrada da vida dos personagens, um trecho que vale a pena percorrer? Nesse sentido, a infância de Naziazeno no campo, em que as dificuldades existiam mas haveria sempre uma despensa com comida, estaria relacionada à vida de Drogo na cidade, quando morava na casa da mãe e vivia cercado por amigos, vida cultural e havia até uma possível candidata a noiva – Maria Vescovi, irmã de Francesco, seu amigo. Da mesma maneira, a relação se estabelece entre a vida de Naziazeno na cidade grande, em meio à privação, ao grande êxodo rural do período e ao aumento da desigualdade social em Porto Alegre, e a vida de Drogo no Forte Bastiani, onde todas as suas expectativas de vida são remodeladas e a ordem de prioridades se inverte. A privação e a miséria, conforme pode ser observado, sucedem a um período mais tranquilo na história dos protagonistas.

Tal sucessão de acontecimentos também é representada pela analogia do “rio do tempo”, ou “rio da vida”. A vida, tal qual o tempo, escorre e vaza no Forte Bastiani para os seus moradores e durante o dia que Naziazeno passa na cidade, de uma forma tão intensa que Giovanni Drogo quase é capaz de ouvir a voz desse rio correndo em uma de suas noites que passara de serviço:

Seguiu-se um silêncio imenso, no qual, mais forte que antes, navegava um sussurro de palavras e de canto.

Finalmente Drogo entendeu e um lento arrepio percorreu-lhe a espinha. Era a água, era uma longínqua cascata rumorejante, a pique nos despenhadeiros próximos. O vento que fazia oscilar o longo jorro, o misterioso jogo dos ecos, o diferente som das pedras em percussão formavam uma voz humana, que falava, falava: palavras de nossa vida, que se estava sempre prestes a entender, mas que na verdade nunca se entendia. (BUZZATI, 1986, pp. 81 - 82)

Em *O deserto dos Tártaros* e em *Os ratos*, são apresentados ao leitor dramas e problemáticas individuais capazes de representar vivências e experiências coletivas, batalhas cotidianas de todo um grupo ou classe social. Tal característica é importante pois, conforme já exposto no início deste trabalho, a visão crítica lukacsiana defende que apenas linguagem poética é capaz de evidenciar conexões presentes na sociedade, das quais a linguagem comum raramente dá conta. É aqui que se torna mais clara a importância da obra de arte para a experiência catártica do homem: é por meio dela que cada indivíduo se conscientiza do seu lugar no mundo, do seu pertencimento a um grupo e tudo o que isso acarreta. A atividade artística, com a sua forte dimensão política, revela aquilo que a parcela desumanizada da população não consegue perceber – é a catarse que faz com que o todo aquele sofrimento ganhe um sentido. Mais adiante neste trabalho, compreenderemos melhor como os romances

em questão são capazes de evidenciar tais contradições sociais e se configuram como obras literárias verdadeiramente realistas.

A análise dos personagens é um aspecto que contribui para a compreensão de como a forma literária pode demonstrar a solidão e o fascismo por meio da construção de caracteres complexos.

É preciso ter em mente que a caricaturização dos personagens acarreta em uma distância maior do realismo verdadeiro e impede que a obra provoque a catarse nos homens, pois tem como consequência a arte panfletária. Busca-se, portanto, encontrar personagens típicos que, afastados do exagero, possam representar as contradições da sociedade.

Começaremos a nossa análise com o romance *Os ratos* e elegemos Naziazeno para abrir esta etapa. O protagonista é um ótimo exemplo de homem simples, comum, que migra para o ambiente urbano, sendo por ele constantemente hostilizado. Além da clara inferioridade sentida pelo personagem em relação a membros de classes superiores, Naziazeno é muito introspectivo e o leitor tem acesso aos seus dramas psicológicos ao longo de toda a narrativa. Em contexto de uma cidade em expansão devido ao êxodo rural, tem-se ali claramente um homem do campo que é incapaz de se adaptar ao novo meio em que vive – o urbano.

Os nomes (substantivos, adjetivos, locuções adjetivas) utilizados para descrever o protagonista e seus sentimentos são, em geral, de conotação letárgica: *sozinho, nervoso, cansado, vazio, peso, sonolência, tristeza e desânimo*. É essa atmosfera que permeia todo o romance e toda a saga do funcionário público que precisa pagar suas dívidas. A miséria de Naziazeno o mantém, assim, sempre naquela condição de fraqueza e insegurança constantes. Há momentos, contudo, em que uma aparente injeção de ânimo o atinge, dando ao leitor a impressão de que ali, naquele momento, a inércia que o conduz dará lugar a uma verdadeira tentativa de resolução do seu problema: “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 comercial e de bolsa do mercado, quantos *lutadores* como ele!...” (MACHADO, 2004, p. 24). O momento, no entanto, passa rapidamente e Naziazeno acaba por voltar ao seu marasmo usual.

É interessante retomar, aqui, a representação do fracassado, apresentada por Luís Bueno e mencionada anteriormente neste trabalho. Percebemos, com o aprofundamento na

análise do protagonista, que Naziazeno é um herói não convencional, que se difere dos outros heróis fracassados criados pelos autores da geração modernista de 1930 por ser dotado de uma profundidade psicológica que não havia sido antes explorada com tamanho sucesso; é essa introspecção que é capaz de aumentar consideravelmente o grau de humanidade da figura marginal e, com isso, o reconhecimento com o leitor – assim como o processo catártico – é mais efetivo. Observemos um trecho em que tal introspecção é evidente:

“ – Não pago as suas dívidas. ”

Mas com isso ele fizera a confissão de que acreditara nele: “– *Você tem as suas dívidas também, Naziazeno...*” Como seria diferente se ele ainda o ironizasse: “–*Sempre esses apertos, hein?...*” “– *O sr. tem as suas dívidas... as suas dívidas...*” Não é crime isso! Poderia mesmo falar com ele a propósito de suas dívidas: “– *Estou meio atrasado, presentemente: tenho umas dívidas de honra... tenho umas dívidas...*” O diretor mencionaria as suas também (mas, oh! muito mais importantes!). Os dois, terem as suas dívidas... Fato aliás comum... “– *Mas não queira me obrigar a pagar o que você deve!...*” – E outra vez na sua cara infeliz aquela onda! aquela onda de urtiga...

E o Alcides?... Não será sem um certo constrangimento que vai dizer ao Alcides o que se passou. É mais um fracasso, a desmoralizá-lo perante aqueles lutadores...

Ele não confessara tudo ao Alcides: mas aquela suspeita de “desonestidade”, se o revoltava e lhe esfriava o entusiasmo, por outro lado lhe dera quase a certeza de se sair bem. “Esses indivíduos são generoso” – pensara. Pena é que lhe havia fugido a simpatia pelo homem, desde que soubera daquilo; e o seu negócio era (para si) mais um caso de simpatia, de simpatia humana, do que mesmo um negócio... Como desejara poder desculpá-lo!... O seu ser íntimo se achava mesmo inclinado a abordá-lo com estas palavras: “– *Eu sei de tudo; mas veja como eu o perdôo; tanto que recorro ao sr...*” “*Eu já o ajudei; não me peça mais nada.*” E dizendo isto, olhava para os outros, dando-lhes uma “satisfação”. Não, não precisa recorrer ao Alcides para decifrar... “*Esses homens não gostam de passar por generosos...*” É uma sentença que o Alcides ou o Duque bem podiam ter feito com antecipação... (MACHADO, 2004, pp. 51 – 52).

Naziazeno, apesar de ser um personagem que pouco fala, efetivamente, no romance, é capaz de, por meio de seus pensamentos e suas divagações, construir diálogos inteiros em que analisa o que aconteceria caso pedisse o dinheiro emprestado ao diretor, ou o que deveria ter respondido em face da negativa deste último, ou como justificar ao Duque e ao Alcides a sua falta de habilidade para “cavar” uma solução. Além disso, passa-nos a impressão de que a sua preocupação em quitar sua dívida estaria mais relacionada ao fato de “ser capaz” de resolver o problema e mostrar ao leiteiro, ao diretor e aos amigos que tem condição de fazê-lo do que com o fato de que o não pagamento significaria abrir mão de uma parte importante da alimentação da sua família. Retomando as palavras de Davi Arrigucci Júnior, o protagonista é um homem comum que se sente perseguido pela sua própria privação e tem sua existência por ela definida (ARRIGUCCI JR, 2004).



Característica de grande importância para o romance é a animalização. Presente até mesmo no título, é a analogia homem-rato que permeia todo o romance e é capaz de ditar o tom da narrativa. Tal analogia pode ser percebida em muitas esferas: na narração, nos nomes utilizados, na descrição espacial e até mesmo na movimentação de cada personagem durante o desenrolar da ação; em diversas oportunidades, características animais são atribuídas aos personagens: “A seu lado, Naziazeno ergue-lhe um focinho humilde. Vai fazendo gestos de aquiescência com a cabeça.” (MACHADO, 2004, p.114). Enquanto procura uma solução para o seu problema, o protagonista se comporta como um rato: movimenta-se sem muita direção, por lugares e caminhos escuros, recorre a pessoas que vivem à margem da sociedade. Ao final da narrativa, tal analogia atinge o grau mais extremo quando o protagonista tem devaneios noturnos nos quais tem a impressão de escutar ratos roendo o dinheiro que tanto lhe custara. Tal comparação com os ratos será retomada mais adiante; por ora, continuemos a estudar os personagens.

Adelaide é a esposa de Naziazeno. A personagem não aparece muito durante a narrativa – suas cenas se concentram no início (durante o “pega” com o leiteiro) e no final da saga, quando o marido retorna à casa com o dinheiro para o leiteiro. É descrita como alguém de “cara branca, redonda, de criança grande chorosa” (MACHADO, 2004, p. 10). Naziazeno sente a necessidade de se impor, de se afirmar no seu papel de homem provedor, e tentar justificar a falta de dinheiro dizendo que muito se desperdiça na residência. É então que vemos a única vez em que Adelaide retruca ao pedir que o marido aponte o desperdício, visto que há muito já não se tinha manteiga e gelo naquela residência. A esposa é vista pelo protagonista como uma pessoa de personalidade fraca, frágil, incapaz de se impor para defender os interesses da família. Cito:

Também a sua mulher com os outros é tímida, tímida demais. Fosse a mulher do amanuense, queria ver se as coisas não marchariam de outro modo. Ela se encolhe ao primeiro revés. Foi esse ar de ingenuidade, de *fraqueza* que o tentou, bem se recorda. E como não havia de se recordar, se é ainda esse mesmo ar de fraqueza, de pudor, de *coisa oculta e interior* que lhe alimenta o amor, a voluptuosidade? Mas é um mal na vida prática. Ele precisava dum ser forte a seu lado. Toda a sua decisão se dilui quando vê junto de si, como nessa manhã, a mulher atarantar-se, perder-se, empalidecer. É o primeiro julgamento que ele recebe; a primeira censura aos seus atos, os quais começam, pois, por lhe parecerem irregulares, ilícitos. Sentir-se-ia fortificado, ou ao menos “justificado”, se visse ao seu lado a mulher do amanuense franzindo a cara ao leiteiro, pedindo-lhe para repetir o que houvesse dito, perguntando-lhe o que é que estaria por ventura pensando deles. A sua mulher encolhida e apavorada é uma confissão pública de miséria humilhada, sem dignidade – da sua miséria. (MACHADO, 2004, p. 18 - 19).

Retomo o excerto acima, já antes explorado neste trabalho, para que se possa dar o devido enfoque ao papel de Adelaide na trama. Em um cenário muito comum no Brasil (não apenas no início do século XX, mas ainda hoje), à mulher restaria ficar em casa cuidando dos filhos enquanto o marido deveria prover o necessário para a família em termos financeiros. O lar de Naziazeno, contudo, revela uma realidade cada vez mais comum: famílias em que apenas o salário do marido não é suficiente para dar conta de todas as despesas. Naziazeno, apesar disso, diz gostar da submissão da esposa, da “fraqueza” que ela aparenta – talvez seja até mesmo isso que o faça sentir-se mais homem. Percebemos, então, um cenário duplo: por um lado, o protagonista se compraz com a fragilidade de sua mulher e dela depende grande parte de sua autoafirmação em um mundo machista como o seu; por outro lado, o marido não possui fibra moral, bravura e coragem suficientes para lidar com as dificuldades que sua realidade lhe apresenta e, internamente, sente-se no direito de “cobrar” esta força da mesma mulher cuja fraqueza lhe atrai.

Quando, por fim, Naziazeno consegue o dinheiro para quitar sua dívida e retorna à casa, faz questão de não ser completamente claro com a esposa com relação à origem da quantia obtida. Diz apenas: “– Consegui por intermédio do Alcides e do Duque” (MACHADO, 2004, p. 150). Sabendo que a esposa não aprovaria seus meios, omite a informação e tenta parecer alguém que, assim como os amigos, “cavou” a solução que buscava.

Mainho é o filho do casal e uma das maiores razões para o endividamento do protagonista. Quando o menino adoecera, o pai fizera de tudo para poder curá-lo:

[...] o combate, afinal vencido, que foi a doença do garotinho. A diarreia (de se sujar até quize vezes “nas vinte e quatro horas” – expressão do médico)... a magreza e a debilidade... os olhos caídos, tristes, profundos, de apertar a garganta da gente... E, por fim, aquela palavra terrível! terrível!

– Mas ele está mesmo atacado de *MENINGITE*, doutor?!...

– Não. Ainda não...

– Mas o senhor tem receio então...

– Nesses casos de desidratação, de desnutrição violenta, é sempre de recear...

– Faça tudo, doutor! Faça o que puder para salvar o meu filho... O senhor não se arrependerá, doutor! esteja certo!... O senhor ganhará o que o seu trabalho vale... (MACHADO, 2004, p. 14)

O menino foi curado. Contudo, Naziazeno não tivera meios para pagar o médico, tendo já recorrido ao seu chefe – o diretor – para pagar as injeções e medicamentos dos quais o filho precisara. Desse modo, quando surge o ultimato do leiteiro, é no filho que Adelaide pensa ao refletir sobre as consequências do corte daquele fornecimento: “– Mas, Naziazeno...

(A mulher ergue-lhe uma cara branca, redonda, de criança grande chorosa)... tu não vês que uma criança não pode passar sem leite?...” (MACHADO, 2004, p. 10). Durante o dia, contudo, poucas vezes o filho passa pela cabeça do pai enquanto este tenta conseguir o dinheiro. É no final da narrativa que a criança volta a aparecer com algum destaque, quando o protagonista utiliza parte do dinheiro arrecadado para comprar-lhe o que encontra: “Brinquedinho de borracha... É brinquedo de criancinha pequena...” (MACHADO, 2004, p. 144). O pai imagina como o filho brincaria com os leõezinhos de borracha, enchendo o buraquinho da barriga de água e depois apertando.

Mainho não tem falas ou pensamentos expressos na narrativa. Vez ou outra a criança aparece dormindo, ensaiando um choro noturno, revirando-se na cama; sua importância para a narrativa está mais no sentimento dos pais, na preocupação com sua doença e, para Adelaide, no impacto que crescer sem leite teria para a vida da criança.

Chegamos, então, ao Duque:

O Duque... Sim: o Duque, por exemplo, um batalhador. Tem a experiência... da miséria. Não recomenda a sua companhia (e o próprio Duque o sabe). Mas como acompanha com solicitude o amigo em situação difícil ao agiota ou à casa dos penhores. É ele quem fala. Se há uma negativa dura a fazer, o agiota não se constrange com o Duque: diz mesmo, diz tudo, naquelas ventas sovadas de cachorro sereno. Uma providência, o Duque... (MACHADO, 2004, p. 24).

Duque é um exemplo de proatividade para Naziazeno. De acordo com as informações do romance, Duque passa seus dias “úteis” à procura de situações em que possa lucrar algum dinheiro. O personagem senta-se em cafés da cidade, sempre com um jornal à mão, e é capaz de encontrar ali oportunidades não exploradas. Por esse motivo, Duque tem “negócios” com banqueiros, agiotas, donos de casas de penhores e de joalherias, aos quais recorre quando um conhecido – como Naziazeno – que se encontra desesperado por dinheiro o procura. A terminologia utilizada pelo autor é “cavar”:

[...] Duque procederá doutro modo: cavaria. É o que ele não sabe fazer. Parece-lhe mais digno pedir, exibir uma pobreza honesta, sem expedientes, sem estratagemas. Entretanto, quando reflete no *trabalho* do Duque, acha-o superior, superior sobretudo como esforço, como combate... O Duque há de orientá-lo. (MACHADO, 2004, p. 35).

Um aspecto muito importante para a narrativa é a clara animalização dos personagens. Em Naziazeno, como vimos, é recorrente a analogia homem-rato, presente na linguagem, nos termos utilizados e até em sua movimentação. Quanto a Duque, além de poder ser feita a

relação com o rato devido ao seu hábito de viver à margem da sociedade e em grupos, ocorre também a analogia com o cachorro, conforme pode ser observado nos trechos citados; termos como “ventas sovadas de cachorro sereno” (MACHADO, 2004, p. 24), a repetição do verbo “cavar” designando seu modo de buscar soluções financeiras para aqueles que o procuram, a utilização do vocábulo “focinho” quando o narrador se refere ao rosto do personagem, entre outros. Tal característica contribui para a tese explorada pelo autor no romance de que à população pertencente às classes baixas da sociedade restaria viver como esses animais. Duque, contudo, é um dos maiores responsáveis por ajudar Naziazeno a conseguir quitar sua dívida, sendo um personagem de grande importância para o romance.

Alcides é outro personagem importante para a saga de Naziazeno:

Alcides ali à sua frente, ele não se sente tão só. A cara deslavada e ausente do outro bem podia passar por ingênua. Ele curvava um pouco o tórax para diante, olhava em frente, as feições iguais, como de quem dorme. Quando tirava o olhar dum foco para colocá-lo num outro, fechava habitualmente os olhos, como quem faz um “entreato” entre as duas visadas. Isto repetido várias vezes dava-lhe um ar de sono, que o tornava mais ausente e ingênuo. (MACHADO, 2004, p. 40)

Naziazeno encontra Alcides no café que geralmente é frequentado pelo Duque, que não aparece e faz com que os outros dois precisem recorrer a outros cafés do centro à sua procura. Alcides se oferece para ajudar Naziazeno apostando alguns tostões no jogo do bicho, enviando o protagonista para cobrar uma dívida sua e, posteriormente, juntando-se a Duque em busca de uma solução emergencial – após todas as outras tentativas falharem.

Temos aqui outro exemplo da animalização dos personagens. Alcides também é um homem que vive à margem da sociedade e, tal qual Duque, sobrevive de pequenos arranjos feitos, muitas vezes, ilegalmente. A analogia homem-rato está novamente presente ao nos depararmos com seus movimentos feitos “nas sombras”, com grupos de conhecidos, fora do que seria bem visto pelas pessoas que podem trabalhar honestamente e sem precisar se esconder.

A figura do diretor, o chefe da repartição pública na qual Naziazeno trabalha, surge como representação de um membro de uma classe social superior à do protagonista, alguém que já ajudara o funcionário no passado – quando do episódio da doença de Mainho – mas agora se nega a fazê-lo. Ao recusar o pedido de empréstimo que recebera, o diretor humilha Naziazeno na frente de outras pessoas aparentemente influentes que estavam com eles:

– O sr. pensa que eu tenho alguma fábrica de dinheiro? (O diretor diz essas coisas a ele, mas olha para todos, como que a dar uma explicação a todos. Todas as

caras sorriem.) Quando o seu filho esteve doente, eu o ajudei como pude. Não me peça mais nada. Não me encarregue de pagar as suas contas: já tenho as minhas, e é o que me basta... (Risos.)

O diretor tem o rosto escanhado, a camisa limpa. A palavra possui um tom educado, de pessoa que convive com gente inteligente, *causeuse*. O rosto do Dr. Rist resplandece, vermelho e glabro. Um que outro tem os olhos no chão, a atitude discreta.

Naziazeno espera que ele lhe dê as costas, vá reatar a palestra interrompida, aquelas observações sobre a questão social, comunismo e integralismo.

Ele estava alegre, de humor elevado, fazendo espírito: “– O integralismo é uma coisa que convém ao clima do Brasil: andar sem casaco...” O sorriso que tivera Naziazeno fora um sorriso amigo e franco. “– Doutor, só o sr. pode me tirar um peso do peito...” – Um fechar da cara mostrara a surpresa e o aborrecimento da interrupção... “– *Tenho eu porventura alguma fábrica de dinheiro?...*”

Os funcionários começam já a baixar. Terminou o expediente. O diretor dirige-se para o automóvel com o amigo que o acompanha.

– Você não vem, Rist?

– Obrigado. Estou também de automóvel. – E aponta um carro que estaciona metros abaixo, atrás do auto do diretor.

Os funcionários debandam.

Naziazeno deriva na enxurrada. (MACHADO, 2004, pp. 49 – 50)

É interessante observar como o diretor consegue representar o individualismo e o egoísmo típicos de se manifestarem em sociedades capitalistas. A oposição de classes está clara no trecho citado: o diretor humilhando seu subalterno em público, os funcionários que o acompanhavam indo embora, alguns em automóveis, e Naziazeno ficando para trás. Além disso, percebemos a conotação política do romance quando é mencionado o integralismo, corrente fascista que se desenvolve no Brasil e já mencionada no contexto político deste trabalho, em oposição ao comunismo; de maneira análoga, percebemos a grande distância social que separa o operário e o chefe/empresário.

Ao voltarmos nosso olhar para *O deserto dos Tártaros*, a figura do fracassado aparece novamente. Giovanni Drogo é uma representação do homem comum que, em contexto político conturbado, deixa rotinas, hábitos e uma esperança doentia tomarem conta da sua existência. É marcante o modo como o protagonista abre mão de empreender grandes mudanças e se deixa levar pelo conforto que a rotina lhe proporciona, ainda que não exista, no personagem, uma consciência clara do tempo que está passando e das chances que deixa de aproveitar.

Assim devia acontecer, e isso, quem sabe, já estivesse estabelecido há muito tempo, desde aquele dia distante em que Drogo surgiu pela primeira vez, com Ortiz, à beira do planalto e o forte apareceu-lhe no pesado esplendor meridiano.

Drogo decidiu permanecer, retido por um desejo, mas não apenas por isso: o pensamento heróico talvez não fosse suficiente para tanto. Por ora ele acredita ter feito algo nobre, e de boa fé se orgulha disso, descobrindo-se melhor do que supunha. Somente muitos meses mais tarde, olhando para trás, reconhecerá as míseras coisas que o ligam ao forte.

Mesmo que tivessem tocado os clarins, que fossem ouvidas as canções de guerra, que do norte chegassem mensagens inquietantes, se fosse somente por isso, Drogo teria igualmente ido embora: mas já havia nele o torpor dos hábitos, a vaidade militar, o amor doméstico pelos muros cotidianos. Quatro meses haviam bastado para amalgamá-lo ao monótono ritmo do serviço. (BUZZATI, 1986, p. 75).

O excerto acima demonstra como Drogo decide permanecer no forte: apesar de acreditar que fazia algo altruísta e que se estava revelando um homem melhor, o real motivo era, acima de tudo, o caráter muito cômodo dos seus dias, sua rotina bem estabelecida e na qual ele facilmente se encaixara, o serviço fácil e estável, a sua vaidade de oficial, as suas instalações que se mostraram muito satisfatórias após algum tempo de adaptação... Em suma, para compreender Giovanni Drogo, é preciso ter em mente o grande papel que a falta de ação tem em sua vida.

A característica principal do protagonista é a inércia, que pode ser observada em diversas esferas da narrativa. De maneira análoga àquela que ocorre com Naziazeno, é possível enxergar a inércia nos nomes – substantivos, adjetivos, locuções adjetivas – que são empregados para descrever Drogo, seus estados de espírito e suas ações: *hipnotizado, sozinho, palidez, imóvel, torpor, entediado, monótona, triste, perdido, esperança, vazio e silêncio* são alguns dos vocábulos utilizados para representar o protagonista e seus sentimentos. Além disso, cabe destacar o uso dos substantivos *mania, renúncia e doença*, empregados para designar a espera e a decisão de alguns oficiais que permanecem no forte muito tempo – dos quais Drogo se julga, a princípio, completamente diferente.

– E, ao contrário, jamais sairá daqui – disse. – Ele, o senhor coronel comandante e muitos outros ficarão aqui até estourar, é uma espécie de doença, tenha cuidado o senhor, tenente, que é novo, que mal acabou de chegar, tenha cuidado enquanto é tempo...

– Cuidado com o quê?

– Vá embora quando puder, para não pegar a mania deles. (BUZZATI, 1986, p. 57).

Contrariamente à recomendação que recebe do velho alfaiate do forte, Drogo se julga imune à doença que afeta a maioria dos oficiais ali residentes e decide permanecer na guarnição, certo de que se poderia desligar quando bem entendesse. Contudo, acaba por se acomodar, conforme dito anteriormente, à sua rotina e é contaminado pela expectativa de glória que move seus colegas. O forte Bastiani passa a ser parte de Drogo, assim como Drogo passa a pertencer ao forte. Em uma de suas breves visitas à cidade, o protagonista percebe que não se sente mais em casa na residência de sua mãe, que a velha senhora já não tem com ele as preocupações que outrora tivera, enfim, que aquela realidade não lhe pertence mais –

Giovanni Drogo moldara sua vida em função do seu serviço no forte e não haveria como voltar atrás.

Durante toda a narrativa, é possível perceber como, apesar de ter feito algumas amizades no forte e ter deixado alguns relacionamentos na cidade, o forte cumpre uma função dupla na vida de Drogo: podemos analisá-lo como espaço e personagem na obra, tamanha a influência que exerce sobre os homens. Retomaremos tal proposta mais adiante neste trabalho.

Outro personagem de grande importância em *O deserto dos Tártaros* é o tenente Pietro Angustina. Apresentado ao leitor no capítulo VIII, juntamente a Carlo Morel, Francesco Grotta, e Max Lagorio, outros amigos de Drogo, o personagem Angustina cresce na trama e se torna uma referência decisiva para a compreensão da vontade que Giovanni e outros oficiais têm de esperar o quanto for preciso para que a batalha gloriosa justifique todo aquele tempo de privação que passaram.

Angustina é apresentado quando da despedida de Lagorio, que cumprira seu tempo de dois anos em serviço no forte e retornaria à sua cidade. Lagorio não compreende por qual motivo o amigo não teria interesse em partir também, tendo ele já concluído seu período mínimo naquela função. “Angustina era pálido e estava sentado com seu perene ar de distanciamento, como se não se interessasse absolutamente por eles, como se estivesse ali por mero acaso” (BUZZATI, 1986, p. 61). Sem se deixar abalar pelas provocações dos colegas, o tenente ignora os pedidos de explicação e apenas sorri de volta, resignado: “Seu uniforme azul, desbotado pelo sol, destacava-se dos demais por uma indefinível e desalinhada elegância” (BUZZATI, 1986, p. 62). Dentre os nomes utilizados para descrever o tenente, destacam-se *entediado*, *amargo*, *indolência*, *refinado*, *pálido*, *desdém*. Temos a impressão de que, ainda que Angustina seja esnobe e um pouco adoentado – violentos acessos de tosse são comuns ao oficial –, os amigos têm inveja de sua elegância, de sua postura.

E por que Angustina, maldito esnobe, ainda sorri? Por que, doente como está, não corre para fazer as malas, não se prepara para partir? E, ao contrário, fica olhando a penumbra à sua frente? No que está ele pensando? Que secreto orgulho o prende ao forte? Então ele também? Olhe para ele, Lagorio, você que é seu amigo, olhe bem para ele enquanto é tempo, faça com que o seu rosto fique na sua mente assim como está agora, o nariz afilado, o olhar mudo, aquele ingrato sorriso, talvez um dia você compreenderá por que ele não quis segui-lo, saberá o que estava encerrado por trás de seu semblante imóvel. (BUZZATI, 1986, pp. 65 – 66).

Angustina é invejado e incompreendido por muitos de seus colegas. Um pouco mais adiante no romance, no capítulo XI, quando Giovanni Drogo já estava no forte Bastiani há

vinte e dois meses e ainda não se dera conta da passagem do tempo, o oficial tem um sonho com seu amigo. Drogo voltara a ser criança e prestava atenção à janela de um grande palácio, claramente habitado por pessoas ricas, no qual o menino imagina haver grandes salões repletos de tesouros e objetos valiosos. Entre a janela da qual observava e o palácio, seres fantasmagóricos que se assemelhavam a fadas flutuavam sem sequer repararem que havia ali um garotinho mortificado pelo seu desprezo – os espíritos pareciam se interessar apenas por crianças ricas como o jovem Pietro Angustina.

Descrito como uma criança franzina e pequena, impressionantemente pálido, trajando uma roupa de veludo com renda branca na gola, Angustina parecia, como de costume, imensamente entediado com tudo o que acontecia ao seu redor. Além disso, o menino não reparou em Drogo nem mesmo quando o amigo o chamou. Demonstrando tédio e cansaço, Angustina abriu a suntuosa janela de seu palácio para se comunicar com o espírito que o aguardava no parapeito e viu quando o ser fantasmagórico fez um gesto convidando-o a uma grande praça deserta que ficava em frente às casas. “Acima da praça, a uma dezena de metros do solo, avançava pelo ar um pequeno cortejo de outros espíritos arrastando uma liteira” (BUZZATI, 1986, p. 85).

O pequeno Angustina olhava enfadado para a liteira que claramente estava ali a esperá-lo. Drogo, de longe, sofria: “A injustiça feria o coração de Drogo. Por que para Angustina tudo e para ele nada? Se fosse qualquer outro! Mas justamente Angustina, sempre tão soberbo e arrogante” (BUZZATI, 1986, p. 86).

A liteira então começa a se mover e para em frente à janela de Pietro Angustina, à sua espera. Toda a inveja que consumia o jovem Giovanni Drogo se esvai no momento em que o rapaz compreende o que estava acontecendo – os fantasmas vieram buscar o amigo, levá-lo para uma longa viagem sem retorno, para a sua morte. Sem choro ou exaltação, Angustina estava desprovido de medo e pôs-se a conversar com os espíritos, como que para esclarecer alguns últimos pontos. Por fim, Angustina salta do parapeito da janela para a liteira, sentando-se “como um fidalgo, cruzando as pernas” (BUZZATI, 1986, p. 87). A liteira então passa em frente à janela de Drogo, que tenta chamar a atenção do amigo para se despedir.

O amigo morto voltou então a cabeça em direção a Giovanni, fitando-o por alguns instantes, e pareceu a Drogo ver nele uma seriedade absolutamente excessiva para um menino tão novo. Mas o rosto de Angustina abria-se lentamente num sorriso de cumplicidade, como se Drogo e ele pudessem compreender muitas coisas desconhecidas para os fantasmas; uma vontade muito grande de brincar, a última



ocasião para fazer ver que ele, Angustina, não precisava da piedade de ninguém: um episódio como outro qualquer, parecia dizer; seria bobagem ficar admirado.

Levado pela liteira, Angustina desviou os olhos de Drogo e virou a cabeça para a frente, na direção do cortejo, com uma espécie de curiosidade divertida e desconfiada. Parecia estar experimentando pela primeira vez um brinquedo de que não fazia nenhuma questão, mas que por conveniência não pudera recusar.

Assim afastou-se na noite, com nobreza quase inumana. Não olhou para seu palácio, nem para a praça ali embaixo, sequer para as outras casas, ou para a cidade em que vivera. (BUZZATI, 1986, pp. 87 – 88).

O sonho de Drogo é revelador e prenuncia alguns acontecimentos do romance. De fato, o ar de “fidalgo” de Angustina o diferencia de seus colegas. Até mesmo na sua ânsia pela batalha, o tenente é o único capaz de sofrer uma morte gloriosa mesmo sem estar efetivamente em um contexto de batalha. Na passagem em que é narrada a morte de Angustina, a ser estudada mais adiante neste trabalho, percebemos que Angustina é alguém que, apesar de membro de uma classe superior, chegando até mesmo a ser tratado como um nobre, não vê importância real nos seus bens materiais e não está interessado nos jogos e nas mulheres que poderia conhecer na cidade.

Levando em consideração o fascismo que está presente em diversos momentos da narrativa, o destino de Angustina é essencial para a compreensão da mentalidade dos homens que vivem uma realidade fascista. Seria Angustina o único oficial capaz de perceber as contradições da sua sociedade, da sua profissão? O tenente parece ser o único consciente de que não chegaria a vivenciar a batalha contra os tártaros, que os outros esperavam em vão. Pensando desse modo, a espera que está presente em todo o romance poderia ser enxergada como a espera pelo fascismo; a espera por algo que está se aproximando e não há nada que se possa fazer para pará-lo. A espera da desesperança.

Nesse sentido, a batalha com a morte é gloriosa para ele pois deixa claro para todos os outros oficiais que não seria necessário ficar parado esperando por algo que talvez nem fosse a melhor opção para eles. Angustina “cava” (utilizando um termo de *Os ratos*) a sua própria morte gloriosa e mostra que toda aquela espera em que seus colegas estão presos é desnecessária. O que se desprende da aventura de Angustina é que, ainda que os inimigos do deserto apareçam, as questões políticas são maiores do que as esperanças dos oficiais; os militares são apenas peões que se movem sob comando de um poder muito superior. Retomando a citação do sonho de Drogo, o menino percebe no olhar do amigo morto que ele não precisa de ninguém, não precisa de piedade ou de admiração; é esse o pensamento que o difere dos outros. Angustina faz seu próprio destino, independentemente de conjunturas políticas.

Assim também será para Drogo, no fim da vida; quando, perto da morte, o oficial é descartado e enviado de volta para a cidade por estar velho e doente, ele percebe que nunca teve realmente valor para aquela corporação e sente a indiferença do exército, enquanto instituição, com um antigo funcionário. Ao entrar na carruagem que o levaria para a cidade, Giovanni Drogo percebe que está sozinho e não pode contar com ninguém. A carruagem para em uma estalagem no meio do caminho, na qual Drogo tem que enfrentar a sua batalha mais importante: aquela contra a morte. Nota-se a semelhança entre o sonho com Angustina e o destino de Drogo: ambos são levados para a morte em uma carruagem ou liteira, mas é a postura de cada um frente à morte que os diferencia. A consciência de sua situação acompanha Angustina desde o princípio. Drogo é alienado e ingênuo, e por isso espera tanto a gloriosa batalha: para que algo justifique o tempo que ele perdeu no forte e não quis admitir. Mais adiante, estudaremos como o fascismo está presente na vida cotidiana do homem comum e analisaremos mais de perto o excerto que narra a morte do tenente Angustina.

O sargento-mor Tronk é um personagem bastante complexo. No capítulo V, é dito que o oficial já estava no forte há vinte e dois anos – um veterano, portanto – e não deixava o Bastiani nem mesmo em seus dias de licença. Não é dito se possui família na cidade, mas é certo que sua vida se resume à sua função no forte e aos regulamentos que com tanto afinho estuda.

Tronk é conhecido entre os militares por ser “especialista nos regulamentos” (BUZZATI, 1986, p. 42) e por sua extrema rigidez com relação a eles, de modo que nenhum soldado tem coragem de descansar, parar de caminhar ou relaxar quando está de guarda sob a supervisão do sargento-mor, que conhece cada canto daquele forte e chega ao ponto de não dormir para poder vigiar os soldados durante sua ronda. Somente com ele os soldados se preocupavam em seguir o regulamento corretamente.

Já foi citado, neste trabalho, o trecho do romance em que um oficial é morto por não saber a palavra de ordem necessária para entrar no forte. Cabe retomar brevemente a passagem, para que o papel de Tronk na trama seja melhor compreendido. Certa noite, quando estava de guarda, Giovanni Drogo observa algo se movendo ao longe, no deserto. Suas esperanças se elevam, o tenente acredita que finalmente os tártaros estão a caminho. Depois de algum tempo, Drogo e Tronk percebem tratar-se de um cavalo. Um jovem soldado do forte, Giuseppe Lazzari, pensa reconhecer Fiocco, seu cavalo. Os outros militares dizem a ele que seria impossível que Fiocco escapasse, mas não são capazes de convencer Lazzari.

Drogo, retornando do Reduto Novo com seu pelotão, não percebe que Lazzari se esconde e vai até o animal, constatando não se tratar do seu cavalo; no entanto, já era tarde, pois apenas o líder do pelotão sabia a palavra de ordem para entrar novamente no forte Bastiani e o soldado ficara de fora.

Lazzari era um soldado novo, não sabia ainda o quão rígidos poderiam ser os regulamentos. Apresentou-se às muralhas, puxando o cavalo negro pelas redes, e não sabia a palavra de ordem para entrar. Sob o olhar rígido de Tronk, a sentinela Moretto perguntou: “Quem vem lá, quem vem lá?” (BUZZATI, 1986, p. 102). Lazzari, sem saber a senha, responde: “Sou eu, Lazzari!” (BUZZATI, 1986, p. 102), mas é inútil. Após perguntar três vezes e não obter a resposta correta, Moretto, sendo obrigado a cumprir as regras, atira bem no meio da testa do colega.

Percebemos, no referido trecho, o grande peso que o cumprimento do regulamento tem no forte e, mais ainda, para o sargento-mor Tronk. No entanto, ao ser questionado pelo major Matti quanto aos acontecimentos, os pensamentos de Tronk revelam um outro lado:

- Tronk – chama então o major Matti, que permanecera completamente à sombra.
- Às ordens, senhor major – responde Tronk em posição de sentido; também os soldados param.
- Onde aconteceu? Para onde escapou? – pergunta o major, arrastando as palavras como se falasse devido a uma curiosidade aborrecida. – Foi na fonte? Onde existem aqueles rochedos?
- Sim, senhor, nos rochedos – responde Tronk e não acrescenta mais nada.
- E ninguém o viu fugir?
- Ninguém, senhor – diz Tronk.
- Na fonte, hein? E estava escuro?
- Sim, senhor, bastante escuro.
- [...]
- Na frente? – pergunta a voz de Matti, que subitamente percebeu uma espécie de pequena cavidade, bem acima do nariz.
- Como? – diz Tronk, sem entender.
- Digo: foi ferido na testa? – diz Matti, aborrecido por ter de repetir.
- Tronk ergue a lanterna, ilumina em cheio o rosto de Lazzari, enxerga ele também a pequena cavidade e instintivamente aproxima um dedo como para tocar. Porém logo o retrai, perturbado.
- Acho que sim, senhor major, bem aqui, no meio da testa. (Mas por que não vem ele mesmo ver o morto, se lhe interessa tanto? Por que todas essas perguntas idiotas?)
- [...]
- E quem atirou? – pergunta ainda Matti, sempre imóvel, no escuro.
- [...]
- Giovanni Martelli – responde Tronk, em voz alta.
- Martelli – repete a si próprio o major. (Aquele nome não lhe é estranho, deve ser um dos premiados na competição de tiro. A escola de tiro é dirigida pelo próprio Matti e ele lembra o nome dos melhores.)
- É talvez aquele a quem chamam de Moretto?
- [...]

Mas o major não pensa em puni-lo, isso sequer lhe passa pela cabeça. – Ah, o Moretto! – exclama, sem esconder uma certa satisfação.

O sargento-mor fita-o com olhos duros e compreende. “Mas claro, claro”, pensa, “dê-lhe um prêmio, seu verme, porque matou direitinho. Bom na mosca, não é?”

Bem na mosca, certamente. É sobre isso que Matti está refletindo (e pensar que quando Moretto atirou já estava escuro... Em plena forma, todos os seus atiradores). Nesse instante, Tronk o odeia. “Mas claro, claro, diga alto que está contente”, pensa; “se Lazzari morreu, o que lhe importa isso? Cumprimente o seu Moretto, faça-lhe um elogio solene!” (BUZZATI, 1986, pp. 107 – 110).

No excerto acima, em que Tronk é questionado sobre a morte do soldado Lazzari, fica evidente a contradição interna vivida pelo sargento-mor: ele era incapaz de descumprir um regulamento, mas não encontra prazer algum em ver um soldado ser morto por um amigo devido a uma falha regulamentar; pelo contrário, isso lhe faz mal.

Ao observarmos os pensamentos de Tronk durante a conversa com o major Matti, fica claro que o fato de ter cumprido seu dever e seguido à risca o regulamento o deixa perturbado pois tem como consequência a morte de um colega, um subalterno, que perde a vida em uma situação na qual o atirador, seu amigo, não pode ter compaixão. A vida humana fica em segundo plano e não é permitido aos militares do forte exercer sua humanidade, se é que lhes resta alguma. É possível observar o fascismo nessa passagem: tendo a humanidade sido deixada em segundo plano, o major Matti sente orgulho ao ver que seu atirador de elite está em plena forma e é capaz de acertar a testa do oponente ainda que na escuridão – pouco importa se o oponente no momento é um amigo ou um colega de profissão, o importante é seguir as normas e demonstrar a excelência militar.

É por esse motivo que o personagem de Tronk tem tanta importância na trama: ele é capaz de sintetizar a confusão interior que o fascismo provoca nos indivíduos, até mesmo nos que o seguem. Tronk, contudo, representa uma exceção: a maioria estaria representada no major Matti, que experimenta um prazer doentio diante da demonstração de frieza e obediência do soldado Moretto.

Continuando nosso estudo dos personagens em *O deserto dos Tártaros*, atentar-nos-emos ao coronel Filimore, comandante do forte Bastiani, que já não alimentava nenhuma esperança de enfrentar inimigos vindos do deserto – o coronel já havia aceitado a ideia de que não nascera para a glória, mas devia contentar-se com uma existência inútil. Em um certo dia, as sentinelas ficaram alvoroçadas e espalhou-se rapidamente pelo forte o rumor de que inimigos estariam marchando em direção a eles. Ao longo de toda a manhã, os oficiais esperaram que o comandante desse ordens relativas à proteção da fronteira, pois claramente

eram inimigos que vinham ao seu encontro; o coronel, por sua vez, duvidava do destino. Há muito que Filimore não acreditava mais que os inimigos viriam e muitas vezes já se deixara enganar pela esperança. Dessa vez, decidiu que não tomaria nenhuma decisão até ter certeza da situação, não importaria quanta pressão dos colegas tivesse que suportar:

A razão é que Filimore já esperara demais, e a uma certa idade esperar dá muito trabalho, não se reencontra mais a fé de quando se tinha vinte anos. Esperara em vão, durante tempo demasiado, seus olhos leram demasiadas ordens do dia, por muitas manhãs seus olhos viram aquela maldita planície sempre deserta. E agora que apareceram os estrangeiros, ele tem a nítida impressão de que deve haver um engano (bonito demais para ser verdade), deve haver por trás disso tudo um colossal engano. (BUZZATI, 1986, pp. 119 – 120).

À medida que o tempo vai passando e a pressão dos colegas vai aumentando, Filimore começa a se permitir ser esperançoso de novo; talvez aqueles sejam mesmo inimigos estrangeiros prestes a atacar o forte Bastiani. Finalmente, o comandante reúne seus oficiais para ordenar medidas de defesa, mas escuta passos rápidos do lado de fora da sala e espera a mensagem que está a caminho. Após receber o tenente Fernandez, oficial desconhecido, “do sétimo dos dragões” (BUZZATI, 1986, p. 123), o coronel Filimore lê a mensagem trazida e compreende a situação:

– Senhores oficiais – disse, e a voz custava muito a sair. – Houve essa manhã entre os soldados, se não me engano, uma certa excitação, e mesmo entre vocês, se não me engano, em razão de terem sido avistados destacamentos na assim chamada planície dos tártaros.

Suas palavras abriam com dificuldade um rombo no profundo silêncio. Uma mosca esvoaçava pela sala.

– Trata-se – continuou – trata-se de um destacamento do Estado do Norte, encarregados de demarcar a linha de fronteira, como foi feito por nós, há muitos anos. Por isso eles não passarão pelo forte, provavelmente se espalharão em grupos, escalonando-se pelas montanhas. É o que me comunica nessa carta Sua Excelência, o chefe do Estado-Maior. (BUZZATI, 1986, pp. 123 – 124).

O comandante, então, sente-se um tolo por se permitir criar esperanças após tantos anos de frustrações. O velho ritmo do forte volta então a reinar e a estagnação das vidas dos militares do forte não sofre nenhuma alteração. O coronel Filimore é mais um exemplo de indivíduo que deixa o fascismo consumir sua vida, sem fazer nada de importante com seus dias, e percebe tal fato quando já é tarde demais.

O tenente Simeoni é apresentado ao leitor no vigésimo segundo capítulo da narrativa: “encontrava-se há três anos no forte e parecia um bom sujeito, meio pedante, respeitador das autoridades e amante dos exercícios físicos” (BUZZATI, 1986, p. 181). Certo dia, agitado, encontra Giovanni Drogo e o chama para observar algo no terceiro reduto, onde estava de serviço. No caminho de ronda do reduto, Simeoni entrega a Drogo uma luneta para que o

colega possa comprovar o que o outro vira na planície distante: uma pequena mancha escura que se movia ao longe.

Simeoni diz pensar tratar-se de uma estrada militar em construção, pensamento descartado por Drogo. Tal qual Filimore, dois anos antes, Drogo já estava descrente de que algo poderia realmente acontecer naquela guarnição de fronteira. As suspeitas de Simeoni chegam a todos os ouvidos do forte e ninguém lhe dá crédito: surge um comunicado proibindo que “*deploráveis alarmes e falsos boatos*” (BUZZATI, 1986, p. 196) fossem espalhados dentro das muralhas do forte Bastiani. Giovanni Drogo, apesar disso, já havia sido contaminado pela esperança do amigo e acreditava que dentro de poucos meses os inimigos chegariam pela estrada.

Muitos anos mais tarde, Drogo, aos 54 anos, tornara-se major e segundo comandante da guarnição do forte. Simeoni tornara-se comandante do forte e, diante da precária saúde de Drogo, sempre recomendava que o amigo tirasse uma licença para descansar na cidade. Drogo, por sua vez, temia estar longe quando os inimigos chegassem pela estrada, já concluída, e permanecia no forte. Quando os inimigos finalmente aparecem, o comandante Simeoni envia Giovanni para a cidade, em uma carruagem, pois o velho doente não teria serventia na batalha e os jovens soldados que chegavam precisariam de um quarto para servir de alojamento.

Assim, Drogo é excluído do auge das atividades do forte Bastiani por aquele que outrora o enchera de esperanças. Retomaremos o significado desta relação entre Drogo e Simeoni mais adiante neste trabalho.

É oportuno analisar o papel da mãe de Giovanni Drogo e de Maria Vescovi na vida e nas escolhas do oficial. Logo no início do romance, no capítulo I, a mãe do protagonista aparece em suas preocupações: ele se questiona quanto ao motivo de não conseguir sorrir com naturalidade ao despedir-se da mãe e de sentir-se como se estivesse a caminho de uma viagem sem retorno. Já na estrada, acompanhado do amigo Francesco Vescovi, os jovens chegam ao topo de uma subida e Drogo olha para trás, vendo a cidade ao longe: vê a sua casa, a janela do seu quarto e imagina a mãe fechando as janelas e conservando seu quarto do mesmo jeito, para que ele possa “continuar menino, mesmo após a longa ausência” (BUZZATI, 1986, p. 10). O narrador observa, então, que esta seria uma tentativa de refrear a fuga do tempo.

No capítulo VI, a mãe do protagonista volta a aparecer no momento em que Drogo inicia uma carta para sua mãe:

“Querida mamãe, começou, e imediatamente sentiu-se como quando era criança. Sozinho, à luz de um lampião, sem que ninguém o visse, no coração do forte para ele desconhecido, longe de casa, de todas as coisas familiares e boas, parecia-lhe um consolo poder, pelo menos, abrir completamente o seu coração.

Claro, com os outros, com os colegas oficiais, devia comportar-se como um homem, devia rir com eles e contar histórias sobre militares e mulheres. A quem mais, senão à sua mãe, podia dizer a verdade? E a verdade de Drogo naquela noite não era uma verdade de soldado valente, talvez não fosse digna do austero forte, os companheiros teriam rido dela. A verdade era o cansaço da viagem, a opressão dos muros sombrios, o sentir-se completamente só.

“Cheguei esgotado após dois dias de viagem”, era o que escreveria, “e ao chegar soube que, se quisesse, poderia voltar à cidade. O forte é triste, não há povoados por perto, não há nenhuma diversão e nenhuma alegria.” Era o que iria escrever.

Mas Drogo lembrou-se da mãe, àquela hora ela estaria pensando justamente nele, consolando-se com a ideia de que seu filho passava seu tempo alegremente com amigos simpáticos, quem sabe em agradável companhia. Ela certamente acreditava que estivesse contente e sereno.

“Querida mamãe”, sua mão escreve. “Cheguei anteontem após ótima viagem. O forte é grandioso...” Oh, fazê-la entender a esqualidez daqueles muros, aquele vago ar de punição e exílio, aqueles homens desconhecidos e absurdos. Ao contrário: “Os oficiais daqui me acolheram afetuosamente”, escrevia. “Também o ajudante-mor de primeira foi muito gentil e deixou-me completamente livre para voltar à cidade se quisesse. Contudo eu...”

[...]

“Contudo”, escrevia Drogo, “achei bom para mim e para minha carreira ficar algum tempo por aqui... A companhia também é muito simpática, o serviço fácil e nada cansativo.” E o seu quarto, o barulho da cisterna, o encontro com o capitão Ortiz e a desolada terra do norte? Não devia explicar-lhe os férreos regulamentos da guarda, no simples reduto em que se encontrava? Não, nem mesmo com a mãe podia ser sincero, nem mesmo a ela podia confessar os obscuros temores que não o deixavam em paz. (BUZZATI, 1986, pp. 47 – 49).

A mãe, que tanto permeava as preocupações de Giovanni após partir para o forte Bastiani, deixa de aparecer até mesmo nos pensamentos do tenente durante grande parte da narrativa, voltando à cena apenas no capítulo XVIII, quando o oficial tira uma licença dos serviços e retorna à cidade para uma visita.

Ao reencontrar a mãe, o protagonista descobre que seus três irmãos também não moram mais naquela casa. Um estava no exterior, outro fazia uma viagem e o terceiro estava no campo. Além de sentir a casa muito vazia, logo sua mãe precisou sair para encontrar uma amiga na igreja, deixando Giovanni livre para descansar. Sente-se, então, sozinho:

Seu quarto permanecera idêntico, assim como o deixara, nem um livro fora deslocado. Porém, pareceu-lhe alheio. Sentou-se na poltrona, escutou os rumores dos carros na rua, o intermitente vozerio que vinha da cozinha. Deixou-se ficar só no quarto, a mãe rezava na igreja, os irmãos estavam longe, todo mundo vivia então sem ter necessidade nenhuma de Giovanni Drogo. (BUZZATI, 1986, pp. 154 – 155).

Drogo passa seus dias na cidade tentando voltar a pertencer àquele lugar. Procura velhos amigos e cada vez mais percebe que não tem mais proximidade alguma com aquelas pessoas – os quatro anos passados no forte criaram uma distância muito grande entre eles. As tentativas de encontrar diversão à noite também não se concretizaram e o oficial acaba voltando para casa solitário. Até mesmo a mãe perdera o hábito de despertar com os passos do filho ao retornar de madrugada para casa – sua vida agora tinha um ritmo diferente, do qual Drogo não fazia parte.

No capítulo XIX, Drogo vai visitar Maria Vescovi, irmã de Francesco, com quem flertava antes de ir embora e alimentava esperanças de um futuro casamento. No entanto, ao ver o sorriso da moça e ouvir seu tom de voz ao exclamar “Oh, até que enfim, Giovanni” (BUZZATI, 1986, p. 159), o tenente tem a certeza de que as coisas também não eram as mesmas por ali. Eles não brincavam e flertavam mais como antes; agora, a moça ostentava um tom falso e formal demais, com uma postura elegante, que não era a mesma de quando brincavam juntos. Não havia mais a intimidade de outros tempos e a jovem claramente não tinha em seus planos uma vida junto a ele. “Aquela não era mais a sua vida, ele tomara outro rumo, voltar atrás teria sido tolo e vão” (BUZZATI, 1986, p. 165).

Assim, é após ter a certeza de que não havia mais nada para ele em sua cidade que Giovanni Drogo abre mão de retornar e acaba ficando no forte até o fim de seus dias. Nem a mãe precisava mais de sua companhia, nem a antiga namorada contava mais com sua presença, de modo que não havia nada mais prendendo o protagonista à cidade e Drogo não encontra mais motivos para deixar o forte Bastiani.

Chegando ao final do nosso estudo sobre os personagens que merecem destaque nos romances que estamos analisando, é possível pensar, ainda, a morte como um personagem que esteve sempre ao lado de Drogo. Para comprovar tal hipótese, é preciso retomar passagens da narrativa em que a morte se faz presente.

Logo no início do romance, no final do capítulo IV, Drogo tem a sensação de que algo maior está contribuindo para que ele não consiga voltar para casa: “uma força desconhecida trabalhava contra sua volta à cidade, talvez emanasse de sua própria alma, sem que ele se apercebesse disso” (BUZZATI, 1986, p. 39). O narrador não desenvolve melhor tal pensamento, mas seria possível concluir que a morte, aquela que seria a sua verdadeira batalha, já se mostrava por perto. A morte também está presente no uso da metáfora da



“estrada da vida”, que deve necessariamente chegar fim; em vários momentos, a sua morte é prenunciada no romance:

Giovanni Drogo agora dorme no interior do terceiro reduto. Ele sonha e sorri. São as últimas vezes que chegarão até ele, na noite, as suaves imagens de um mundo completamente feliz. Ai, se pudesse ver a si próprio como estará um dia, lá onde a estrada termina, parado na praia do mar de chumbo, sob um céu cinzento e uniforme, sem nenhuma casa ao redor, nenhum homem, nenhuma árvore, nem mesmo um fim de erva, tudo assim, desde um tempo imemorable. (BUZZATI, 1986, p. 53).

O excerto acima citado faz, no capítulo VI, uma referência à solidão em que se encontrará Drogo no momento de sua morte, ao final da narrativa, abandonado à própria sorte em uma estalagem de beira de estrada.

A morte ainda aparece no sonho que Drogo tem com o colega, tenente Angustina, enquanto criança; conforme já dito aqui, entidades fantasmagóricas surgem no sonho para buscar o jovem Pietro Angustina e levá-lo, em uma liteira, para a morte. A carruagem reaparece quando o próprio Giovanni Drogo está à beira da morte, confirmando o prenúncio do sonho. A morte do soldado Lazzari também tem grande impacto e significado no romance, assim como a verdadeira morte do tenente Angustina em missão externa. A mãe de Drogo também vem a falecer, o que ajuda a comprovar que a morte, enquanto entidade, vai cercando o tenente Drogo por todos os lados, desde o início da narrativa, possibilitando que ela seja uma espécie de personagem em um plano secundário. Ao final, o leitor percebe que a morte foi a verdadeira companheira de Giovanni Drogo por toda a sua vida, de modo que a sua batalha final deve ser o momento de entendimento com ela, sozinho e sem plateia:

Oh, é uma batalha bem mais dura que aquela que ele outrora esperava. Até velhos homens de guerra prefeririam não experimentá-la. Porque pode ser belo morrer ao ar livre, no furor da refrega, com o próprio corpo jovem e são, entre triunfais ecos de clarim; mais triste é certamente morrer de ferimentos, após longas penas, num dormitório de hospital; mais melancólico ainda finir na cama de casa, em meio a lamentos afetuosos, luzes mortíferas e vidros de remédio. Mas nada é mais difícil do que morrer num lugar estranho e desconhecido, no leito comum de uma estalagem, velho e desfigurado, sem deixar ninguém no mundo.

“Coragem, Drogo, esta é a última cartada, vá ao encontro da morte como um soldado e que a sua existência errada pelo menos termine bem. Vingado finalmente da sorte, ninguém cantará seus louvores, ninguém o chamará de herói ou de qualquer coisa semelhante, mas justamente por isso vale a pena. Ultrapasse com os pés firmes o limite da sombra, aprumado como num desfile e sorria se conseguir. No fim, a consciência não é demasiado pesada e Deus saberá perdoar.”

[...]

Coragem, Drogo. E ele experimentou fazer força, manter-se firme, brincar com o pensamento terrível. Pôs nisso todo seu ânimo, num ímpeto desesperado, como se, sozinho, partisse de assalto contra um exército inteiro. E, subitamente, os antigos terrores caíram por terra, os pesadelos afrouxaram-se, a morte perdeu seu vulto enregelante, transformando-se em coisa simples e de acordo com a natureza. O

major Giovanni Drogo, consumido pela doença e pelos anos, pobre homem, forçou o imenso portal negro e deu-se conta de que os batentes caíram, abrindo espaço para a luz.

Parca pareceu-lhe então aquela trabalhadeira nos bastiões do forte, aquele perscrutar a desolada planície do norte, os seus sacrifícios pela carreira, os longos anos de espera. Não sentia necessidade nem mesmo de invejar Angustina. Sim, Angustina morrera no topo de uma montanha, no cerne da tempestade, conforme ele quis, realmente com muita elegância. Mas muito mais ambicioso era finar-se como um bravo nas condições de Drogo, carcomido pelo mal, exilado entre gente desconhecida. (BUZZATI, 1986, pp. 240 – 241).

Observamos como a morte, após acompanhar toda a aventura de Giovanni Drogo, junta-se a ele mais abertamente ao final, após ter sido aceita de braços abertos pelo velho oficial que se dá conta da importância daquele momento capaz de redimir toda a sua existência. “Fazendo força, Giovanni endireita um pouco o peito, ajeita com a mão o colete do uniforme, olha ainda pela janela, um brevíssimo olhar para sua última porção de estrelas. Em seguida, no escuro, embora ninguém o veja, sorri.” (BUZZATI, 1986, pp. 242 – 243). É, portanto, ao se redimir com a morte, sua velha companheira, que Drogo encontra paz.

Prosseguindo em nosso estudo sobre a possibilidade de representação da solidão e do fascismo na obra literária, é importante direcionarmos nosso foco à categoria do espaço no romance. Tanto em *Os ratos* quanto em *O deserto dos Tártaros*, os espaços contribuem para que os personagens sintam-se sozinhos, ainda que estejam vivendo em sociedade e cercados por outras pessoas. Propomos observar, portanto, nos espaços da solidão, aspectos físicos de construções e ambientes que reforçam a segregação social sempre presente em contexto capitalista, juntamente com as suas injustiças características.

Giovanni encontrou-se de repente diante das ameias perimetrais: à sua frente, inundado pela luz do poente, aprofundava-se o vale, revelavam-se aos seus olhos os segredos do setentrião.

Uma leve palidez tomou conta do rosto de Drogo, petrificado, que mirava. A sentinela vizinha detivera-se e um silêncio desmedido parecia ter descido por entre os halos do crepúsculo. Depois Drogo perguntou, sem mover os olhos:

– E atrás? atrás daquelas rochas como é? Tudo assim até o fim?

– Nunca vi – respondeu Morel. – É preciso ir até o Reduto Novo, aquele lá longe, em cima daquele cone. Dali enxerga-se toda a planície dianteira. Dizem... – e então calou-se.

– Dizem... O que dizem? – perguntou Drogo, e uma insólita inquietação tremia em sua voz.

– Dizem que é toda de pedras, uma espécie de deserto, seixos brancos, dizem, como se fosse neve.

– Só pedras? Mais nada?

– É o que dizem, e alguns charcos.

– Mas no fundo, ao norte, será que não se vê alguma coisa?

– No horizonte quase sempre há névoas – disse Morel, sem a cordial exuberância de antes. – Há as névoas do norte que não permitem ver.

– As névoas! – exclamou Drogo, incrédulo. – É impossível que fiquem ali para sempre, algum dia o horizonte deverá estar limpo.

– Raramente está limpo, nem mesmo no inverno. Mas há os que dizem ter visto.

– Dizem ter visto o quê?

– Andaram sonhando, isso sim. Veja lá se dá para acreditar nos soldados. Um diz uma coisa, outro diz outra. Alguns dizem ter visto torres brancas, ou então dizem que há um vulcão fumegante e que de lá saem as névoas. Mesmo Ortiz, o capitão, garante ter visto, vai fazer uns cinco anos agora. Pelo que disse, há uma longa mancha escura, deveriam ser florestas.

Calaram-se. Onde, afinal, Drogo já vira aquele mundo? Talvez o tivesse vivido em sonho ou quem sabe o construía lendo uma antiga fábula? Parecia-lhe reconhecer os baixos despenhadeiros em ruínas, o vale tortuoso sem plantas nem verdes, aqueles precipícios a pique e, finalmente, aquele triângulo de desolada planície que as rochas às frente não conseguiam esconder. Profundos ecos de sua alma haviam despertado e ele não sabe decifrá-los.

Agora Drogo descortinava o mundo do setentrão, a terra desabitada através da qual os homens, diziam, nunca haviam passado. De lá nunca chegaram inimigos, nunca houvera combates, nunca acontecera nada. (BUZZATI, 1986, pp. 32 – 34).

O deserto, apesar de ter grande importância e estar no título do romance, não ocupa um lugar central em *O deserto dos Tártaros*. Na verdade, o deserto em si aparece poucas vezes na narrativa; conforme pudemos observar no excerto citado, ninguém foi até lá, nenhum oficial ou soldado pode garantir como seria realmente o tal deserto. Só há especulações e conjecturas a respeito de sua aparência e suas características geográficas.

Toda a esperança de batalha que Giovanni Drogo e seus colegas do forte Bastiani alimentam está depositada no deserto. Dali viria a “salvação”, a justificativa para vidas inteiras desperdiçadas naquele lugar ermo e distante. Contudo, é inegável que o próprio forte ganha mais destaque e ocupa maior espaço do que o deserto na narrativa.

O deserto possui uma carga simbólica que remete à estagnação e à solidão. Desse modo, observamos que tal elemento simboliza a falta de ação, a passagem irrefreável do tempo – imperceptível devido aos dias sempre iguais.

Quanto ao mistério que se apodera aos poucos da vida de Drogo, este está mais relacionado ao forte Bastiani e à sua atmosfera, fato que pode ser verificado na passagem em que, prestes a ser enviado de volta à cidade após concluir quatro meses de serviço, o oficial subitamente decide permanecer por mais dois anos na guarnição ao ser enfeitiçado pelo que vê através das janelas.

Drogo escutava sem interesse, atento que estava a olhar pela janela. E então pareceu-lhe ver os muros amarelados do pátio elevarem-se altíssimos para o céu de cristal e, acima deles, ainda mais altas, solitárias torres, muralhas oblíquas coroadas de neve, aéreos bastiões e fortins, que nunca notara antes. Uma luz clara do ocidente ainda os iluminava, e eles, misteriosamente, resplandeciam de uma vida impenetrável. Nunca Drogo percebera que o forte era tão complicado e imenso. Viu

a janela (ou uma fresta?) aberta para o vale, numa altura quase incrível. Lá em cima devia haver homens que ele não conhecia, talvez até algum oficial como ele, de quem poderia ter sido amigo. Viu sombras geométricas de abismos entre um bastião e outro, viu tênues pontos suspensos entre os telhados, estranhos portões trancados, rentes às muralhas, antigos cadinhos para chumbagem obstruídos, longas quinas encurvadas pelos anos.

Viu entre lanternas e archotes, no fundo lívido do pátio, soldados imensos e altivos desembainhar as baionetas. No clarão da neve formavam fileiras escuras e imóveis, como que de ferro. Eram belíssimos e estavam petrificados, enquanto um clarim começava a tocar. Os toques se ampliavam pelo ar, vivos e luzidios, penetravam direto no coração. (BUZZATI, 1986, pp. 71 – 72).

Percebemos, no trecho acima, a pertinência da afirmação feita por Antonio Candido, em seu texto *Quatro esperas*, segundo a qual a Fortaleza é menos um lugar, parte da categoria espacial, do que um estado de espírito (CANDIDO, 2010).

No referido artigo, Candido defende que a vida no forte acaba se tornando uma segunda natureza para Giovanni Drogo, que só conhecia a vida na cidade. Assim, aos poucos a atmosfera misteriosa e espectral daquela construção acaba por criar no oficial uma nova personalidade, juntamente à rotina e aos hábitos que ele adquire, afetando seus sentimentos, fato que corrobora a tese de que a construção seria um estado de espírito para a narrativa.

Na descrição do forte Bastiani, diversos adjetivos, nomes e locuções adjetivas são utilizados para criar a atmosfera de densidade e mistério da construção: as muralhas são definidas como “nuas e amareladas”, “sombrias” (BUZZATI, 1986, p. 22), um “inóspito edifício” dotado de um “torpor misterioso” (BUZZATI, 1986, p. 23). À primeira vista, não impressiona o jovem tenente: “Não era imponente, o forte Bastiani, com suas muralhas baixas, nem mesmo bonito, nem pitoresco por suas torres e bastiões, não havia absolutamente nada que consolasse aquela nudez, que lembrasse as doces coisas da vida” (BUZZATI, 1986, p. 23).

Até mesmo a descrição dos muros amarelados do forte e das manchas brancas deixadas nas paredes pelos móveis contribuem para intensificar a ideia de que o tempo passa sem ser percebido naquele lugar. Tudo na fortaleza é velho: a construção, os móveis, as armas; temos a impressão de que o tempo está estagnado ali. Tais características conferem à narrativa uma densidade que tem como principal consequência a solidão.

Cabe ressaltar que não é apenas a descrição do forte que confere a atmosfera de solidão à narrativa, mas também as informações sobre os arredores do local: “As montanhas, à direita e à esquerda, prolongavam-se a perder de vista em cadeias escarpadas, aparentemente inacessíveis. Elas também, pelo menos àquela hora, tinham uma cor amarela e queimada”

(BUZZATI, 1986, p. 22). As montanhas e os montes imensos, imponentes e que aparentam não ter fim também contribuem para que o protagonista se sinta isolado do mundo, afastado das pessoas que faziam parte de sua vida, como se a distância entre o forte Bastiani e a cidade fosse ainda maior do que realmente era.

O passo de um cavalo remonta o vale solitário e no silêncio das gargantas produz um amplo eco, as moitas em cima dos rochedos não se movem, parados estão os matos amarelados, até as nuvens atravessam o céu com particular lentidão. O passo do cavalo sobre devagar pela estrada branca, é Giovanni Drogo que retorna. (BUZZATI, 1986, p. 173)

Os vales, as gargantas, até o mato da beira da estrada parecem contribuir para que Drogo, retornando de uma visita à cidade, sinta o peso de retornar ao forte, sinta a solidão que lá enfrenta e que já faz parte dos seus dias.

Em diversos momentos da narrativa, o protagonista é visto olhando através de janelas e refletindo sobre sua vida, sobre o que o mantém naquela guarnição vazia, esperando por inimigos que jamais virão. As janelas da fortaleza podem ser entendidas como elementos de conexão entre Drogo e o mundo exterior do qual ele abre mão ao decidir esperar pela sua batalha gloriosa.

O oficial detém-se olhando para cima, para uma das altas janelas. As vidraças estão fechadas, há muitos anos provavelmente não têm sido lavadas e dos cantos pendem teias de aranha. Nada existe que conforte, de algum modo, o ânimo. No entanto, por trás das vidraças é possível enxergar algo que se assemelha a um céu. Aquele mesmo céu, pensa talvez o oficial, aquele mesmo sol ilumina ao mesmo tempo os sórdidos lavatórios e certas pradarias distantes.

As pradarias são verdes e ali acabaram de nascer pequenas flores de presumível cor branca. Também as árvores, tal como se espera, soltaram novas folhas. Bom seria cavalgar ao léu pelo campo. E se por uma estradinha, em meio às sebes, viesse uma moça bonita, e quando se passasse a cavalo a seu lado ela cumprimentasse com um sorriso? Mas que ridículo: num oficial do forte Bastiani pode-se admitir pensamentos tão tolos?

Através da janela empoeirada do lavatório, ainda que possa parecer estranho, dá para ver até uma nuvem branca de formato agradável. Nuvens semelhantes navegam nesse momento sobre a cidade distante; pessoas que passeiam calmamente de vez em quando olham para elas, contentes que o inverno tenha terminado, quase todos estão com roupas novas ou reformadas, as moças usam chapéus com flores e vestidos coloridos. Todos têm o ar satisfeitos, como se esperassem coisas boas de um momento para o outro. Antigamente pelo menos era assim, quem sabe se agora a moda é outra. E se numa sacada houvesse uma moça bonita e quando se passasse embaixo ela cumprimentasse, sem nenhuma razão especial, cumprimentasse amavelmente com um sorriso? Coisas ridículas, no fundo, bobagens de colegial.

Através dos vidros sujos percebe-se, de esguelha, um pedaço de muro. Ele também está inundado de sol, mas não há alegria alguma nisso. É a parede de uma caserna, haver sol ou lua no muro é de fato indiferente, basta que não surjam obstáculos ao bom andamento do serviço. O muro de uma caserna e nada mais. No

entanto, um dia, num longínquo setembro, o oficial ficara a olhá-lo como que fascinado; naquele tempo essas muralhas pareciam guardar para ele um severo mas invejável destino. Embora não tivesse conseguido achá-las bonitas, ele permanecera imóvel por alguns instantes como diante de um prodígio. (BUZZATI, 1986, pp.150 – 152).

Observamos como, um pouco após a metade do romance, a mesma imagem vista através da janela do forte provoca sentimentos diferentes no oficial que a contempla. A princípio, as muralhas, os bastiões e a atmosfera do forte provocaram um fascínio no protagonista que o enfeitiçou, fez com que ele quisesse permanecer na guarnição. Já no último excerto, percebemos que Drogo sente falta de experiências e elementos que eram comuns para ele quando vivia ainda na cidade: as nuvens no céu, as flores no campo, cavalgar a esmo e conhecer uma moça bonita no passeio... Tudo isso acontecia habitualmente na sua antiga vida, mas eram coisas raras agora que ele estava “preso” naquela fortaleza. Todos os elementos externos, aparentemente sem nada de extraordinário, passam a ser valorizados pelo tenente que não mais tem acesso a eles. Desse modo, a janela passa a funcionar como uma conexão entre a vida no forte e a vida que Drogo deixara para trás, o mundo exterior.

Ao nos voltarmos para *Os ratos*, é possível observar que existe uma relação semelhante no que diz respeito ao papel da janela para o momento reflexivo do personagem. No caso de Naziazeno, a janela do bonde que o conduz de volta para casa, após o fim da sua jornada, dá luz a uma questão que permeia todo o romance: os homens que vivem à margem do capitalismo são como sombras; das sombras surgem, nas sombras vivem e se escondem. O próprio bairro em que mora o protagonista pode ser considerado parte dessas sombras, pois quanto mais o bonde se afasta, mais sombras Naziazeno vê cercando-o.

Ele não saberia fazer nada com o jornal. Ali, naquele canto do bonde, só quer pensar, refletir, rememorar aquele minuto: Duque contando-lhe nas mãos os sessenta e cinco mil réis, enquanto de parte Mondina e Alcides, meio se reconciliando, combinam os “passos” do dia seguinte...

O jornal iria ficar esquecido na sua frente, na sua mão.

Olha para fora, para a paisagem noturna. O bonde desloca consigo uma grande mancha de luz, vermelha, com vida. Uma linha ainda um tanto clara mais adiante, por onde perpassam pessoas que nascem misteriosamente da sombra. Depois, mais longe, em todo aquele vasto círculo negro que circunscreve a mancha da luz do bonde, sombras de árvores e de casas, sombras, sombras... O olhar deixa de existir nessa sombra... Toda a atenção está livre, virgem, como uma chapa fotográfica que se desvendasse na treva da câmara escura.. – E ele volta a rememorar, a pensar, a refletir... (MACHADO, 2004, p. 178)

Analisemos, então, o espaço da narrativa em *Os ratos*. Logo de início, vemos a residência de Naziazeno no momento do “pega” com o leiteiro. Trata-se de uma casa pequena, com móveis simples e uma escadinha entre o portão e a rua; crianças observam a

cena através das cercas e uma luz dourada é visível pela copa das árvores. É perceptível a situação humilde na qual vivem o homem, sua mulher e o filho pequeno.

Sem demora, Naziazeno sai de casa para a cidade, onde espera encontrar uma solução para o seu problema; por este motivo, a casa só volta a aparecer no final da narrativa, quando do retorno do personagem ao ambiente doméstico.

Para chegar à cidade, o protagonista toma um bonde cheio e barulhento. Até mesmo a espera pela chegada do bonde é uma experiência que afeta Naziazeno, que tem certeza do julgamento daqueles que o cercam, os quais certamente teriam ouvido sua briga com o leiteiro e com a mulher.

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

O moço seu vizinho, que espera o bonde quase a seu lado, relanceia-lhe às vezes um pequeno olhar. Sempre Naziazeno se intrigou muito com esse rapaz silencioso com cara de quem não vê e não compreende. Só muito tempo depois foi que soube que ele é empregado de escritório na “Importadora”.

Talvez ele não compreenda “aquilo”. Talvez não saiba o que imaginar. São tão diferentes... Ele nunca briga com a mulher, nunca levanta a voz... Talvez não compreenda... Naziazeno se sente mais a gosto. Passa-lhe pela cabeça que vai assumir uma atitude de cínico e isto um pouco o perturba. Mas quando o rapaz o fita de novo (ele já o fez várias vezes com regularidade naqueles poucos momentos) ele se firma naquela ideia, diante do seu olhar sereno e vazio, e ergue um pouco a cabeça, embebe-a no ar fresco da manhã. (MACHADO, 2004, p. 12).

Naziazeno se sente desconfortável naquele bonde; além da constante sensação de estar sendo julgado pelos outros passageiros, sente-se inferior a eles. Observa cada um, pressupõe o que fazem da vida, quais seriam suas profissões, quão cheias estariam suas despensas, quão farto teria sido o desjejum e seria ainda o almoço daquelas pessoas. Cada conversa que entreouve desencadeia um processo mental no qual o protagonista se lembra de cada dívida não paga e de cada humilhação ouvida por conta delas, sentindo-se cada vez menor e insignificante – sempre mais fracassado. Desse modo, o bonde se torna mais do que um meio de transporte, mas ainda outro espaço excludente, marcando a diferença social entre seus frequentadores e acentuando o sentimento de não-pertencimento.

Ao descer do bonde, o próximo espaço ao qual Naziazeno tem acesso são as ruas da cidade que sabemos ser Porto Alegre. Sem nem esperar a parada completa do bonde, o protagonista chuta as portas e salta para a rua. Focado em conseguir o dinheiro, atravessa às

pressas uma praça e se dirige ao café da esquina para tomar um cafezinho em um impulso de ousadia – afinal, os dois tostões que lhe custaria o café poderiam fazer falta logo mais.

Aquele “repouso” convida-o a sentar. Um cafezinho?... São dois tostões, a bem dizer metade das suas disponibilidades. É necessário prudência. Ele bem sabe o valor de dois tostões numa situação assim.

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* ideias... Naquele ambiente comercial e de bolsa do mercado, quantos *lutadores* como ele!... Sente-se em companhia, membro lícito duma legião natural. (MACHADO, 2004, p. 23 – 24).

É interessante observar como Naziazeno considera o bonde uma extensão do seu bairro e da sua casa – locais onde ele se sente menor, insignificante. Ao se permitir sentar e tomar um café, o protagonista se sente mais próximo dos seus colegas que ali trabalham, se sente parte de algo maior, o que legitima seu sentimento de que parte da sua miséria está relacionada ao ambiente em que vive, à sua mulher sem atitude, aos vizinhos intrometidos. Assim, o homem busca justificativas externas para a sua situação, em uma tentativa de não assumir responsabilidade pelos acontecimentos ruins que o cercam.

Os cafés são ambientes de grande importância para a narrativa, pois é neles que Duque e Alcides “trabalham”: ficam sentados, lendo o jornal e procurando ali oportunidades de negócios, ou então esperando que alguém, já ciente dos seus hábitos, os procure com possibilidades de expandir suas relações. Por esse motivo, vemos Naziazeno adentrar vários cafés da região em busca de Duque:

Naziazeno vai andando...

É a segunda vez que consulta o relógio da Prefeitura esta manhã. Esse relógio, lá no alto, na torre, parece-lhe uma cara redonda e impassível...

Já pôs o pé na calçada do mercado. O “café do Duque” fica na outra esquina. Toda essa calçada é uma sombra fresca e alegre, cheia de passos, de vozes. Quando defronta o portão central, abre-se-lhe, lá dentro, uma perspectiva de rua oriental, cheia de bazares, miragem remota de certas gravuras... ou de certas fitas... que viu.

Não enxerga Duque nos lugares habituais... E, entretanto, é a “hora dele”. Vai ficar por ali, pelas portas, alguns minutos.

Ele não poderá tardar. Nunca deixa de ir a esse café. Só por doença. (MACHADO, 2004, p. 37)

Percebemos, no excerto citado, a importância do café para que os negócios de Duque caminhem. Durante a narrativa, vemos o negociante conversando com possíveis clientes em cafés, outras pessoas que o buscam nesses locais, e Naziazeno depositando toda a sua esperança na “mágica” que o amigo seria capaz de fazer para cavar o dinheiro. Assim, o



ambiente destinado a refeições passa a funcionar como um escritório de pessoas que negociam à margem dos grandes centros financeiros.

As ruas da cidade também são importantes para a análise espacial da narrativa. Em diversos momentos, observamos o personagem principal caminhando pelas ruas de Porto Alegre, muitas vezes percorrendo grandes distâncias a pé por não possuir dinheiro para o bonde, e é possível enxergar que aquele não é um espaço que o acolhe e ao qual ele pertence.

Em sua caminhada, Naziazeno cruza a cidade para chegar à repartição, ao café, ao local em que estaria o diretor reunido com outros homens importantes, ao café novamente, ao banco, à casa de apostas... Em todos esses percursos, feitos a pé, o protagonista se sente um estrangeiro em seu próprio ambiente, um forasteiro.

A rua assim, com as casas todas 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 sua 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 as casas fechadas, eretas, mudas.

[...]

Passa por uma “casa” fechada como as outras e como elas imponente, misteriosa... De casa lado duma das portas, da principal, as placas metálicas, quadrangulares, grandes. Naziazeno, sem se deter, põe o olhar na porta, na fechadura. A porta é pintada duma 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 para as bandas do centro... (MACHADO, 2004, p. 101 – 102).

A cidade, apesar de ser, teoricamente, um ambiente aberto, fecha-se a Naziazeno, ampliando a sua sensação de ser um estranho naquele local e aumentando a solidão. Podemos dizer, ainda, que a cidade é o próprio espaço da solidão no romance, pois é por meio dela que o desespero do protagonista vai aumentando à medida que o tempo passa e mais portas vão se fechando para ele – muitas vezes, como pudemos verificar no excerto acima, as portas realmente estão fechadas e trancadas, não se tratando apenas de uma figura de linguagem.

Em *Os ratos*, Naziazeno não possui nenhum espaço positivo; sente-se perdido e excluído no trabalho, na cidade, no bonde, e nem mesmo em casa se sente à vontade. Já em *O deserto dos Tártaros*, a cidade representa o oposto do forte, conforme pode ser observado por

meio da descrição de cada ambiente: a cidade é descrita como um local grande, aberto e dinâmico, no qual existiam muitas possibilidades de diversão e muitas formas de se aproveitar a vida; já o forte é descrito como pequeno, fechado, dominado pelos hábitos e pela rotina imutável. Contudo, apesar de ser representada como um ambiente receptivo ao protagonista, Giovanni Drogo não se sente mais parte daquele local quando retorna à casa da mãe. Estar na cidade ressalta a sua falta de pertencimento, assim como acontece com Naziazeno.

A cidade é colocada, na narrativa de Buzzati, como um local superior ao forte, da mesma forma que o forte seria um local superior à estalagem de beira de estrada onde Drogo morre. Assim, o oficial termina a sua saga em um espaço intermediário: nem alcança a batalha tão sonhada nem consegue retornar ao lugar de onde saiu. Seu fim é triste, solitário e no meio do caminho.

Podemos pensar, então, a problemática cíclica de Naziazeno em relação àquela de Giovanni Drogo. Naziazeno realiza o seguinte percurso durante *Os ratos*: sai de sua casa, pega o bonde, anda pela cidade em busca de uma solução, retoma o bonde à noite, volta para casa. O homem consegue o dinheiro para quitar sua dívida com o leiteiro, mas cria outra dívida e passa a dever a agiotas; sua saga, assim, é infrutífera, visto que o personagem não consegue realizar nenhuma mudança na sua realidade. Drogo, em *O deserto dos Tártaros*, tem um percurso semelhante: sai da cidade, muda-se para o forte Bastiani, retorna à cidade para uma visita – sem conseguir permanecer ali, volta para o forte, passa a vida a esperar a chegada dos inimigos e termina sozinho em uma estalagem de beira de estrada. No fim das contas, a vida de Drogo chega ao fim sem que o protagonista conquiste qualquer mudança em sua vida, assim como acontece com Naziazeno.

A fortaleza à qual Giovanni Drogo é enviado chama-se Forte Bastiani; em italiano, “bastiani” são os bastiões de guerra, tanto aqueles que adornam as muralhas do forte quanto os guerreiros que lutam até o fim, que nunca desistem e são os últimos a cair. Podemos pensar uma possível relação entre o substantivo “bastião”, que dá nome ao forte, e as sagas de Drogo e Naziazeno: o oficial militar permanece até o fim de sua vida aguardando o momento da batalha, mas o que motiva sua espera é a vontade de dar um sentido a todo o tempo perdido ali, não a sua bravura; já o pai de família também resiste até o fim e continua tentando encontrar uma forma de quitar sua dívida, mas também não o faz por bravura, e sim por falta de alternativa.

Conforme dito anteriormente, em diversos momentos de *O deserto dos Tártaros* o leitor encontra pistas e prenúncios quanto ao destino do protagonista. No capítulo X, Giovanni Drogo fazia a sua primeira guarda no quarto reduto do forte quando escuta uma voz longínqua entoando uma espécie de cantiga. Visto que era proibido falar e cantar em serviço, o oficial passa pelas sentinelas buscando o soldado responsável por aquela infração, mas não consegue encontrá-lo:

De onde vinha a voz então?  
Pensando nesse estranho fato, uma vez que o soldado continuava à espera, Giovanni disse mecanicamente a palavra de ordem: “Milagre.” “Miséria”, respondeu a sentinela e repôs a arma em posição de descanso.  
Seguiu-se um silêncio imenso, no qual, mais forte que antes, navegava um sussurro de palavras e de canto. (BUZZATI, 1986, p. 81)

A palavra de ordem informada por Drogo ao seu subalterno é “milagre”; a resposta recebida é “miséria”. A escolha de tais palavras é de grande importância pois representa um prenúncio do que acontecerá com o tenente ao longo da narrativa: o rapaz chega jovem ao forte, no início de sua carreira, mas logo é contagiado pela atmosfera misteriosa e pela “doença” que mantém ali oficiais de alto nível à espera do milagre que poderia trazer glória para suas vidas; contudo, ao invés de acontecer aquilo que consome toda a juventude e a saúde de Giovanni Drogo, o oficial termina o romance em situação de miséria – sozinho, doente e abandonado.

Propomos, neste trabalho, que a solidão presente em ambos os romances também está presente na forma: a narração, portanto, também contribui para que tal resultado seja alcançado. Observamos que tanto Drogo quanto Naziazeno têm dificuldades em narrar sua própria história – é a chamada anulação narrativa, já introduzida por Luís Bueno em sua análise sobre *Os ratos*. Tal anulação está relacionada a uma incapacidade de narrar que se dá após a II Guerra Mundial. Assim como o Brasil é uma nação periférica, pois situa-se à margem das grandes nações capitalistas, é possível pensar também a Itália, apesar de sua localização mais central, como uma periferia do capitalismo em relação à Inglaterra, conforme já exposto na contextualização desenvolvida no primeiro capítulo desta dissertação. Desse modo, a teoria da representação do fracassado ganha maior forma e aplicação aos romances aqui estudados.

Vejamos, então, como se comporta o narrador em *Os ratos* e em *O deserto dos Tártaros*. A respeito do romance italiano, percebemos que as referências espaciais e temporais

fornecidas pelo narrador são imprecisas e escassas. Em *Quatro esperas*, Antonio Candido comenta tal característica:

E a época? As pessoas andam a cavalo e de carro, havendo mais para o fim referência a estrada de ferro. No entanto, ainda existem carruagens douradas, o que puxa para o século XVIII. A iluminação é feita com lâmpadas de petróleo e lanternas. O óculo de alcance é a luneta de um só canhão, indicando que ainda não havia binóculos. Os fuzis não têm repetição e são carregados pela boca de modo arcaico, puxando pelo menos para o meado do século XIX. Quer dizer que são tomadas cautelas para desmanchar também a cronologia, inclusive porque não há sinal de mudança nas armas, uniformes, objetos ao longo de uma ação que dura mais de trinta anos. E há outros indícios de baralhamento, como o fato da guarnição do Forte ser (é o que se infere) de infantaria, onde, segundo a norma, só os oficiais tinham cavalos; no entanto, um episódio importante é regido pelo fato de ter o soldado Lazzari *reconhecido o dele*, como se se tratasse de cavalaria. Estamos num mundo sem materialidade nem data. (CANDIDO, 2010, p. 160).

Além de não fornecer dados sobre a contextualização dos acontecimentos do romance, o narrador de *O deserto dos Tártaros* é onisciente, ou seja, em diversos momentos faz comentários sobre o quão cego e iludido é Drogo, sobre como seu destino seria miserável e, se tivesse consciência do que o aguardava, o protagonista não estaria tão tranquilo quanto ao tempo que ainda teria disponível. Tais observações realizadas pelo narrador contribuem para a representação da solidão no romance, pois o leitor tem acesso aos sentimentos do protagonista, seus sonhos e, até mesmo, seus pensamentos mais íntimos no momento em que enfrenta a morte. Esta técnica narrativa é capaz de aproximar o leitor do personagem, o que possibilita que as experiências determinantes vividas pelo oficial sejam sentidas pelo leitor, criando uma identificação ainda maior com as situações relatadas no romance.

Em *Os ratos*, o narrador é também onisciente, em terceira pessoa; embora haja muitas ocorrências de discurso direto, também ocorre muito o discurso indireto livre. Por esse motivo, torna-se uma tarefa difícil para o leitor separar o que é realmente fala e o que é expressão dos pensamentos do protagonista.

Vai até ao *Restaurante dos Operários*, que fica perto. Como não o encontra também aí, lembra-se daquela vez que o acompanhou a um frege do mercado... É isso! É onde Alcides tem de estar. Chega até a vê-lo *naquela* mesma mesa, comendo com concentração, silencioso... Irá até lá!

Mas ao mesmo tempo, *vê-se* com igual nitidez indo ao frege do mercado e não o encontrando... Só enxerga aí caras estranhas... Tudo desconhecido... Tudo desabitado... como aquela esquina do seu tempo de guri...

Talvez lhe dêem notícias dele. Encosta-se à parede do *Nacional*, à espera dalgum conhecido que passe.

Chega a pensar em voltar pra casa. Conseguirá uns níqueis (não será difícil). O seu almoço está “guardado”, num prato fundo, metido no forno do fogão. “– O prato está quente!” – recomenda-lhe a mulher. O arroz secou, os grãos aderiram uns aos outros com o calor, meio formando uma casca. Esturricada, a carne frita...

Dá uns passos até a porta; consulta o relógio lá dentro: duas menos um quarto!

É preciso achar o Alcides! Faz mais uma vez inutilmente a ronda dos cafés, das esquinas, dos bancos da praça.

Tem então uma decisão!

O Banco é logo dobrando a rua Sete. Está certo que o Alcides vai aprovar. Vai mesmo louvar essa resolução – a sua *iniciativa*.

Ainda encara todo mundo, pra ver se descobre o amigo.

A coisa não é de perder tempo. Foi ao Andrade; não era com ele, é com Mister Rees, logo... Sente que é uma *violência* ao seu temperamento... Está aprendendo a ser “despachado”, dinâmico. Alcides vai aprovar... (MACHADO, 2004, p. 68 – 69).

Observamos bem, no excerto citado, a maneira como o narrador se posiciona, tornando difícil a diferenciação entre pensamentos do protagonista, falas do narrador e falas de outros personagens. Além disso, cabe ressaltar o uso de palavras e expressões em itálico; tal procedimento possibilita uma marcação do distanciamento do narrador em relação às opiniões do personagem: quando a “iniciativa” que Naziazeno acredita realizar e ser digna de reconhecimento é mencionada, o narrador utiliza a expressão em itálico deixando claro que não concorda que aquela atitude seja realmente um indício de mudança comportamental ou temperamental do protagonista. O mesmo ocorre com outros termos, como o uso da palavra “violência” para determinar uma mudança em suas ações; a marcação do distanciamento do narrador é presença constante na narrativa.

É interessante notar que o narrador de *Os ratos* não é solidário à falta de iniciativa de Naziazeno, não é conivente com o modo como o protagonista espera que as soluções para os seus problemas venham de algum amigo, conhecido ou alguma aposta. A todo momento, é possível observar como a distância de posicionamento entre os dois é evidente, como o narrador faz questão de demonstrar que não compactua com aquela situação.

Cenário semelhante se desenvolve em *O deserto dos Tártaros*; é possível ver que, a todo momento, o narrador discorda da cegueira voluntária que impede Giovanni Drogo de perceber que está perdendo toda a sua juventude e toda a sua vida naquele lugar que não tem nada mais a lhe oferecer. O narrador percebe quando o oficial se ilude, quando ele prefere fechar os olhos para os indícios de que a tão esperada batalha não chegaria, e faz questão de ressaltar como o tempo está correndo ligeiramente e sem ser notado – fato que não é jamais percebido pelo protagonista. Além disso, o narrador se mostra, como já mencionado, conhecedor do destino solitário de Drogo, mas nada pode fazer para interferir nas escolhas dele.

Ambos os romances em análise neste trabalho demonstram a brevidade e fragilidade da vida humana. Percebemos, nas sagas de Naziazeno e Giovanni Drogo, a crescente decomposição da integridade do sujeito burguês, tendo em vista a impossibilidade desta integridade em contexto moderno. Os dois protagonistas vivenciam um profundo estranhamento com a modernidade.

Em *O deserto dos Tártaros*, o fato de não ser possível determinar a época dos acontecimentos contribui para esse estranhamento, pois os militares do Forte Bastiani estão vivendo muito distantes dos acontecimentos do resto de sua sociedade e não são afetados por desenvolvimentos tecnológicos nem mesmo com relação às suas armas, que possuem um funcionamento defasado. Até mesmo ao final da narrativa, quando o tenente Drogo já se tornou major e está no fim da sua vida, os uniformes permanecem os mesmos, os ambiente não sofrem alteração, as armas e a forma de iluminação continuam retrógradas; inclusive, o meio de transporte que deve levar o protagonista de volta à cidade é antigo, uma carruagem, em um período no qual estradas de ferro já eram construídas. Todas essas separações demonstram o estranhamento com a modernidade vivido pelo indivíduo naquele contexto de produção, ao ponto de nenhuma inovação moderna chegar ao Forte e nenhum membro daquela esfera social ser capaz de se reconhecer em elementos modernos.

Em *Os ratos*, tal estranhamento está ainda mais evidente, pois Naziazeno vive cercado por coisa que não lhe pertencem: o protagonista vai a cafés em busca de seus conhecidos, mas não pode comprar uma xícara de café para tomar; vai à repartição pública em que trabalha com esperança de encontrar seu chefe e a ele pedir um empréstimo, mas não o encontra; anda pelas ruas de Porto Alegre e o que mais vê são portas fechadas a ele, ambientes nos quais não pode entrar; vê construções das quais não poderá usufruir; vê carros que nunca poderá guiar; vai a restaurantes nos quais não poderia comer, pois não possui dinheiro para pagar pela refeição; até mesmo em sua casa o protagonista não se sente bem, pois não pode mais prover gelo e manteiga à família. Naziazeno é um retrato do homem simples, do operário que constrói grandes coisas para que outras pessoas, de outras classes sociais, possam delas desfrutar. Isso provoca o referido estranhamento com relação à modernidade, pois nada daquilo que o cerca está ao seu alcance e em nada o homem se reconhece.

Tanto Giovanni Drogo quanto Naziazeno vivem em um mundo irreconciliável, dominado pela ganância e pelo poder. Em mundos assim, o homem se submete a uma

desumanização tamanha que tem como resultado a indiferença, pois é causada pela opressão do indivíduo em contextos capitalistas.

Em sociedades assim estruturadas, é comum a ocorrência de relacionamentos que não sobrevivem ao fim de relações comerciais, conforme pode ser observado no excerto de *Os ratos* reproduzido a seguir.

Passa junto dele um conhecido (– Como é? Como é o nome desse rapaz? Justo Soares!...) – com quem chegara a ter relações um tanto estreitas, e que agora não o cumprimenta mais. O seu olhar procurou apoio aqui e ali, ele teve de voltar a cabeça pra um e outro lado, meio atarantou-se, pra fugir ao cumprimento. Conhecera Justo Soares a propósito daqueles “metros cúbicos de recalque” 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!... (MACHADO, 2004, p. 51).

Naziazeno encontra um conhecido, mas finge não vê-lo e evita cumprimentá-lo pois aquela relação não havia sobrevivido ao fim dos negócios que existiam entre eles; esse é um exemplo de uma sociedade capitalista desumanizada e que promove o distanciamento entre os indivíduos.

Podemos encontrar, em Naziazeno, a representação de um homem limitado, privado de possibilidades de amadurecimento espiritual e cultural. Antonio Candido, em seu texto *O direito à literatura* (2011), defende que a nossa sociedade alcançou a maior evolução técnica da história e que, portanto, esperar-se-ia que diversos problemas materiais da humanidade estariam resolvidos. Contudo, isso não aconteceu pois a nossa época é de uma barbárie muito conectada à civilização.

Continuando seu raciocínio, Candido retoma o pensamento de um sociólogo francês com quem teve contato, Louis-Joseph Lebret, que classificava os bens em “compressíveis” e “incompressíveis”, de acordo com a sua prescindibilidade. Assim, o autor diz que alguns bens são obviamente incompressíveis, como a comida, as roupas, a moradia. Outros, como cosméticos, seriam compressíveis. A linha que os separa, entretanto, é muito tênue. Para Candido, os critérios que determinam se um bem é compressível ou não são determinados de acordo com cada época e cultura, fato que estaria muito conectado à divisão da sociedade segundo classes, pois muito é utilizado o argumento segundo o qual o que é incompressível para uma camada social não o é para outra. O crítico defende que não apenas bens relacionados à sobrevivência do corpo físico seriam incompressíveis, mas também aqueles

que colaboram para a integridade espiritual do homem – como, por exemplo, “o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e à literatura” (CANDIDO, 2011, p. 176).

Na sociedade brasileira, contudo, Candido diz que existe uma rígida estratificação das possibilidades, de modo que bens incompressíveis são frequentemente tratados como compressíveis; o que ocorre é que o homem do povo é privado do seu direito de poder usufruir da leitura de Machado de Assis ou Mario de Andrade – para o povo, apenas o acesso à cultura de massa é permitido. E as classes dominantes, por sua vez, muitas vezes não se interessam pela arte que está ao seu dispor e, quando o fazem, é apenas por esnobismo ou para receber prestígio. Assim, o autor conclui que a luta pelos direitos humanos deve passar pelo acesso à arte, à literatura, posto que são bens incompressíveis. De acordo com esse raciocínio, Naziazeno seria uma representação do homem do povo que é privado de desenvolvimento espiritual e cultural, fadado a viver à margem da sociedade.

Há que se considerar, ainda, a degradação do indivíduo que vive para cumprir metas – e talvez esteja aqui a maior relação entre Drogo e Naziazeno. Toda a narrativa de *Os ratos* se desenvolve em torno do pagamento da dívida com o leiteiro; é a obtenção desse dinheiro que direciona e determina as ações do protagonista. De maneira semelhante, as ações de toda a vida de Giovanni Drogo são determinadas pelo cumprimento de normas e funções imediatas enquanto espera por aquele momento glorioso que marcaria sua carreira. Assim, ambos os personagens vivem em função de cumprir metas, o que demonstra a degradação a que estão sujeitos. Tal fato está relacionado ao distanciamento/estranhamento de todo um processo social, visto que os dois protagonistas não se reconhecem em sua sociedade.

É por meio da prosa seca de *Os ratos* que o leitor consegue identificar e sentir esse estranhamento. Ocorre um esvaziamento do lirismo, de maneira semelhante ao que pode ser observado nos romances de Graciliano Ramos; Dyonélio Machado desenvolve uma “poeticidade que parte do trivial” (BOARETTO, 2009), por meio da captura de situações cotidianas que representam bem as “mazelas humanas” (BOARETTO, 2009) naquele contexto.

A animalização, em *Os ratos*, também se relaciona à representação desse estranhamento; ela está evidenciada no narrador, nos personagens, no tempo, no espaço e na linguagem próxima à oralidade, com tom coloquial, baseada na aproximação entre língua falada e escrita, sem muitos adjetivos. As frases curtas e sintéticas são capazes de ditar o ritmo da narrativa, ora alvoroçado e agitado, ora pesado e moroso (BOARETTO, 2009).



Assim, a analogia homem-rato está presente em todo o romance. O rato, o animal, está associado, na maioria das vezes, a coisas ruins, a transmissão de doenças, lixo, etc. Por possuir tantas conotações pejorativas, essa analogia feita por Dyonélio Machado remete o leitor àqueles indivíduos que vivem e se relacionam à margem da sociedade, sem um espaço determinado, aglomerados como verdadeiros animais. Os ratos funcionam na narrativa como uma forma de representar indivíduos que nada possuem na sociedade capitalista e o seu aniquilamento nesse contexto opressor (BOARETTO, 2009); representam, portanto, todas as angústias de uma classe social.

Ao propor uma relação entre o romance brasileiro e o romance italiano que estão sendo estudados aqui, é preciso que nos atentemos para o fato de que a modernização no Brasil não se deu como na Europa. Isso implica em compreender que, aqui, a obra literária prenuncia um impasse: quando parece que algo pode dar certo e mudar a realidade do pobre, há uma fissura, e um fosso que se abre entre as classes sociais.

Observamos, assim, o lado trágico do capitalismo. Naziazeno tenta conseguir o dinheiro para pagar o leiteiro, mas se envergonha e se preocupa com a imagem que os outros possam fazer dele e de sua vida. Giovanni Drogo encontra maior pertencimento em um forte afastado do mundo, visto que as pessoas da cidade que o conheciam não têm mais qualquer tipo de conexão com o oficial; ele não se sente parte da sociedade que deixa para trás após decidir ficar no Forte Bastiani. Assim, podemos afirmar que o aparente imobilismo dos dois protagonistas denota, na verdade, uma ação. A angústia e a privação vividas pelos personagens parte de um acúmulo de sentimentos, e não de uma falta de interesse pelos acontecimentos que os cercam. Até mesmo a densidade da linguagem, maior em *O deserto dos Tártaros* do que em *Os ratos*, contribui e aparece como uma maneira de caracterizar esse acúmulo de sentimentos.

*Os ratos* e *O deserto dos Tártaros* correspondem a retratos de um mundo em que a falta de ação demonstra, na verdade, a impossibilidade dessa ação em um mundo inconsolável, desesperado. A falta de iniciativa seria uma confirmação dessa impossibilidade, e não um indício do desinteresse em empreender mudanças em suas vidas. Desse modo, Giovanni Drogo retorna à sua cidade para aceitar seu fracasso e sua impossibilidade de retomar aquela vida que ficara para trás; Naziazeno, chega em casa, à noite, satisfeito por ter conseguido o dinheiro para pagar o leiteiro, mas ciente de que suas dificuldades não cessariam ali e o dia seguinte seria novamente de lutas.

Para György Lukács, o verdadeiro realismo artístico é o único que pode transformar a consciência do indivíduo, provocar uma experiência de catarse, possibilitando um confronto com o mundo e suas contradições. Propomos que, nos romances aqui estudados, essa consciência que deve ser tomada pelos homens corresponda à espera do fascismo que está chegando. No final das contas, as sagas de Drogo e Naziazeno não seriam a representação de uma espera pela superação das suas dificuldades e limitações, pois ambos os personagens são fracos e não têm a menor condição de lutar contra aquilo que está se aproximando e é percebido por eles. Os romances seriam, assim, a representação da impotência do homem comum diante daquele mal crescente e cada vez mais próximo de dominar suas vidas.

É oportuno retomar um trecho de *O deserto dos Tártaros* em que, logo no início da narrativa, Giovanni Drogo deixa a casa de sua mãe, na cidade, e se dirige ao forte a que fora designado:

Agora finalmente era oficial, não tinha mais de consumir-se sobre os livros nem de estremecer à voz do argento, tudo isso também já havia passado. Todos aqueles dias, que então lhe pareceram odiosos, haviam se consumado para sempre, formando meses e anos que nunca mais se repetiriam. Sim, agora ele era oficial, teria dinheiro, belas mulheres, quem sabe, olhariam para ele, mas no fundo – percebeu Giovanni Drogo – o tempo melhor, a primeira juventude, provavelmente acabara. Assim Drogo fitava o espelho, via um débil sorriso no próprio rosto, de que em vão tentava gostar.

Que coisa sem sentido: por que não conseguia sorrir com a necessária despreocupação enquanto se despedia da mãe? Por que nem mesmo prestava atenção às suas últimas recomendações e mal conseguia perceber o som daquela voz, tão familiar e humano? Por que vagava pelo quarto com um nervosismo que não levava a nada, sem conseguir achar o relógio, o chicote, o quepe, que, no entanto, se encontravam no lugar de sempre? Não estava certamente indo para a guerra! Dezenas de tenentes como ele, seus velhos companheiros, deixavam àquela mesma hora a casa paterna entre alegres risadas, como se estivessem indo a uma festa. Por que não lhe saíam da boca senão frases genéricas, vazias de sentido, dirigidas à mãe, em vez de palavras afetuosas e tranquilizantes? A amargura de deixar pela primeira vez a velha casa, onde nascera para a esperança, os temores que traz consigo qualquer mudança, a comoção de despedir-se da mãe enchiam-lhe a alma, mas sobre tudo isso pesava um insistente pensamento, que não conseguia identificar, como um vago pressentimento de coisas fatais, como se estivesse para iniciar uma viagem sem retorno. (BUZZATI, 1986, pp. 7 – 8)

Percebemos, no excerto citado, um exemplo da influência que a ascensão do fascismo exerce na vida do povo. Em contexto de início do século XX, com todos os conflitos que ocorrem no mundo, não é raro encontrar indivíduos que pouco a pouco deixam a tensão da sociedade ser incorporada ao seu dia a dia. Atividades simples passam a ter um peso que não tinham anteriormente. A preocupação e o temor de não poder retornar para casa foram parte da vida de muitas pessoas que viveram o período entre guerras e épocas em que o fascismo e regimes ditatoriais se instauraram; tal situação se verifica, ainda, em países em que o

conservadorismo foi ao poucos crescendo e ganhando espaço, como o Brasil de Vargas, ou chegou repentinamente, por meio de golpe, como o período de ditadura militar vivido pelo País a partir de 1964.

Vejamos outro trecho em que a influência fascista na vida do povo é percebida por meio das situações vividas pelos personagens de *O deserto dos Tártaros*. Agora, a vítima é o tenente Angustina, que sofre uma perseguição velada por parte do capitão Monti e é invejado por outros colegas de guarnição. O personagem, contudo, prefere não se deixar sucumbir às provocações e exigências de enquadramento dos outros militares e, ao ser enviado para uma difícil missão, morre uma morte heroica, ainda que simples.

As botas de Angustina na verdade não aderiam bem nas rochas da parede. Desprovidas de pregos, tendiam a escorregar, enquanto os sapatos do capitão Monti e dos soldados grudavam solidamente nos apoios. Nem por isso Angustina ficava atrás: com multiplicado empenho, embora já estivesse cansado e o suor gelado o fizesse sofrer, conseguia seguir de perto o capitão pela muralha gretada.

A montanha mostrava-se menos difícil e íngreme do que parecia, olhando-se de baixo. Era toda sulcada de cunículos, de rachaduras, de cornijas arenosas, e cada rocha áspera de inúmeros apoios, nos quais era fácil de se agarrar. Pouco ágil por natureza, o capitão escalava com dificuldade, em sucessivos saltos, olhando de vez em quando para baixo, na esperança de que Angustina tivesse se arrebatado. Angustina, ao contrário, mantinha-se firme; procurava com a máxima presteza os apoios mais largos e seguros e quase se admirava por poder içar-se tão rapidamente, apesar de sentir-se extenuado.

[...]

– Senhor capitão! – ouviu-se a um certo ponto gritar de baixo o sargento que fechava a marcha.

Monti se deteve, deteve-se Angustina, depois todos os soldados, até o último. – O que foi agora? – perguntou o capitão, como se outros motivos de preocupação já o perturbassem.

– Os do norte já estão na crista! – gritou o sargento.

[...]

– Seria preciso que parassem um pouco – disse Angustina. – Do selim ao topo não levarão mais de uma hora. Se não pararem um pouco, chegaremos depois deles, não tem jeito.

O capitão então disse: – Talvez seja melhor eu ir na frente com quatro soldados; sendo poucos vamos mais rápido. Você vem atrás com calma, ou espere aqui, se está cansado.

Eis onde queria chegar aquele canalha, pensou Angustina, queria deixá-lo para trás, para somente ele fazer bonito.

– Sim senhor, às ordens – respondeu. – Mas prefiro subir eu também. Aqui parado, se congela.

[...]

– Senhor tenente – disse a Angustina o soldado que o seguia. – Daqui a pouco vai chover.

Angustina deteve-se para olhá-lo por um instante e não disse nada. As botas já não o atormentavam mais, porém começara um cansaço profundo. Cada metro de subida custava-lhe um supremo esforço. Por sorte, as rochas daquele trecho eram menos íngremes e muito mais gretadas que as precedentes. “Sabe-se lá até onde terá chegado o capitão”, pensava Angustina, “talvez já esteja no topo, talvez já tenha fincado a bandeirola e demarcado o limite, talvez até mesmo esteja no caminho de volta.”

[...]

Finalmente, desembocando em cima de um largo desvão pedregoso, Angustina achou-se a poucos metros do capitão Monti. Trepado nos ombros de um soldado, o oficial tentava alçar-se por uma curta parede a pique, não mais alta certamente que uma dúzia de metros, mas aparentemente inacessível. Era evidente que Monti já há alguns minutos teimava em tentar, sem conseguir achar um caminho.

[...]

Bem naquela hora começou a nevar, uma neve densa e pesada, como em pleno inverno. Em poucos instantes, parece incrível, os pedregulhos do desvão ficaram brancos e a luz faltou repentinamente. Caíra a noite, coisa em que até então ninguém pensara seriamente.

[...]

Vários soldados do forte, depois de vestirem suas capas, acenderam as lanternas. Uma foi levada ao capitão, caso precisasse.

– Senhor capitão – disse Angustina, com voz cansada.

– O que é agora?

– Senhor capitão, o que acha de jogar uma partidinha?

– Para o inferno com a partidinha! – respondeu Monti, que sabia muito bem que naquela noite não se poderia mais descer.

Sem proferir palavra, Angustina tirou o baralho da pasta do capitão, guardada por um soldado. Estendeu sobre uma pedra um pedaço da própria capa, pôs a lanterna do lado, começou a embaralhar.

[...]

– Agora chega – disse o capitão, jogando as suas sobre a capa. – Chega com essa farsa! – Retirou-se para baixo das rochas, enrolou-se cuidadosamente na capa. – Toni! – chamou – traga minha pasta e arranje-me água para beber.

– Ainda estão nos vendo – disse Angustina. – Ainda estão nos vendo da crista! – Mas como sabia que Monti estava farto daquilo, prosseguiu sozinho, fingindo que a partida continuava. Entre clamorosas exclamações inerentes ao jogo, o tenente segurava com a mão esquerda suas cartas, com a sereia as jogava no pedaço da capa, fingindo recolher as descartadas; da crista, através da densa neve, certamente não podiam ver que o oficial jogava sozinho.

Uma horrível sensação de gelo, no entanto, penetrara-lhe as entranhas. Ele sentia que talvez não fosse mais capaz de se mover nem mesmo de se esticar; nunca, que se lembrasse, sentira-se tão mal.

[...]

Então, sob o formigar da neve, as derradeiras cartas encharcadas escorregaram da mão do tenente Angustina, a própria mão tombou sem vida, permaneceu inerte ao longo da capa, à luz trêmula da lanterna.

Com as costas apoiadas numa pedra, o tenente abandonou-se num movimento lento para trás, enquanto uma estranha sonolência começava a invadi-lo.

[...]

Duas palavras e a cabeça de Angustina tombou para a frente, abandonada a si mesma. Uma de suas mãos largou-se, branca e rígida, dentro da prega da capa, a boca conseguiu fechar-se, novamente nos lábios foi se esboçando um sorriso débil. (BUZZATI, 1986, pp. 132 – 143).

Angustina não precisou esperar pela batalha para ter o seu final glorioso. O tenente é capaz de terminar sua vida de forma honrada e, por isso, é invejado por aqueles que, como Drogo, passam a vida inteira à espera da batalha, daquilo que está se aproximando. Ao contrário de Drogo e seus colegas, Angustina é capaz de lutar contra as imposições fascistas que o cercam, aqui representadas pela atitude do capitão Monti, e consegue alcançar o final que almeja.

O objetivo, aqui, é demonstrar a estreita relação entre a espera e a vida cotidiana afetada pelo fascismo. Tal espera traz uma sensação de impotência aos homens que percebem a chegada do fascismo e sentem por não haver nada que possa ser feito para mudar aquela realidade. Angustina é o único, em *O deserto dos Tártaros*, capaz de superar a situação.

Em *Os ratos*, é mais sutil a presença do fascismo, tendo em vista não se tratar de um ambiente militar. Contudo, o romance é publicado em 1935, período da história do Brasil em que a situação política está frágil e quando o país está prestes a entrar em um período ditatorial. Assim, o conservadorismo daqueles que ascendem ao poder afeta a realidade da população que luta diariamente para viver com dignidade. Vejamos um excerto do romance em que o protagonista, Naziazeno, está no bonde, a caminho da repartição pública em que trabalha, e sua mente vaga por situações que já vivenciou e nas quais percebeu como a qualidade de vida dos outros é superior à sua, terminando por culpar a timidez da mulher pelos seus fracassos:

Naziazeno está cansado. O olhar que, de longe em longe, quando *desperta*, lança ao seu redor há de ter esse cansaço, porque sempre respondem a esse olhar com um olhar de curiosidade.

[...]

Ele se recorda bem e, depois, o Horácio e o Clementino falam muito nessas carreiras. Sempre saem brigas. O Horácio conheceu um sujeito muito esperto, que armava botequim numa barraca ao lado da cancha. A barraca, bebidas, copos iam numa carroça, puxada por um cavalinho de pêlo meio pelado aqui e ali. Depois das corridas principais, atam-se carreiras menores. O sujeito sempre achava quem quisesse correr com o seu matungo de pêlo pelado. Quantas corresse, quantas ganhava: o espertalhão disfarçara em matungo puxador de carroça um paralheiro...

Essa história lhe causou um mal-estar. Ele mesmo não vê bem a figura do cavalinho, confundida com a dum burro em disparada. Sente uma amargura doída dentro de si, na altura do peito e do estômago, uma espécie de ânsia e de náusea. E outra vez a figura superior e inquietante do leiteiro... e as palavras da mulher, a metralharem tranqüilamente os seus ouvidos: “– Porque tu não viste então o jeito dele quando te declarou: *Lhe dou mais um dia!*”

Também a sua mulher com os outros é tímida, tímida demais. Fosse a mulher do amanuense, queria ver se as coisas não marchariam de outro modo. Ela se encolhe ao primeiro revés. Foi esse ar de ingenuidade, de *fraqueza* que o tentou, bem se recorda. E como não havia de se recordar, se é ainda esse mesmo ar de fraqueza, de pudor, de *coisa oculta e interior* que lhe alimenta o amor, a voluptuosidade? Mas é um mal na vida prática. Ele precisava dum ser forte a seu lado. Toda a sua decisão se dilui quando vê junto de si, como nessa manhã, a mulher atarantar-se, perder-se, empalidecer. É o primeiro julgamento que ele recebe; a primeira censura aos seus atos, os quais começam, pois, por lhe parecerem irregulares, ilícitos. Sentir-se-ia fortificado, ou ao menos “justificado”, se visse a seu lado a mulher do amanuense franzindo a cara ao leiteiro, pedindo-lhe para repetir o que houvesse dito, perguntando-lhe o que é que estaria porventura pensando deles. A sua mulher encolhida e apavorada é uma confissão pública de miséria humilhada, sem dignidade – da sua miséria. (MACHADO, 2004, p. 17 – 19)

Tal representação da miséria de Naziazeno e de sua família é a confirmação da degradação das vidas, consequência do sistema capitalista de produção. Já foi abordado ao longo deste trabalho o conceito do fracassado na produção literária dos romancistas pertencentes à geração de 1930 do modernismo brasileiro, introduzido por Luís Bueno. Cabe, agora, refletir sobre o fracasso e suas implicações.

O Dicionário Michaelis online, define fracasso como “falta de êxito ou vitória; derrota, malogro” ou “som estrepitoso de algo que cai; estrondo” (MICHAELIS, 2016). Ao refletirmos sobre a dita falta de êxito, é inevitável considerar que a realidade capitalista e excludente impede que o êxito seja alcançado por grande parte da sociedade, de modo que seria possível afirmar que todos somos fracassados na vida, porém, tal característica ocorre em níveis diferentes de acordo com as experiências de cada indivíduo.

Desse modo, Giovanni Drogo é tão derrotado quanto Simeoni, seu colega oficial que passa todo o tempo à espera da construção de uma estrada ao longe e da chegada dos inimigos por meio dessa estrada mas, quando os inimigos chegam, já é comandante e força a saída de Drogo do forte por precisar de seu quarto para alocar combatentes mais jovens; Naziazeno e sua esposa são tão fracassados quanto o leiteiro ou o amanuense, apesar de, do ponto de vista do protagonista, parecer que todos levam uma vida melhor do que a sua; assim, até mesmo aquele que cobra e provoca desespero em Naziazeno sofre pressão de um sistema de produção em que lucrar é mais importante do que prover alimento aos semelhantes que dele necessitam. Tal fato explica a anulação narrativa mencionada por Luís Bueno, pois é evidente que esses homens não podem narrar sua própria história, não têm condições ou autonomia para isso.

Ainda que tal derrota seja geral e evidente, o poder da arte está em mostrar ao leitor aquilo que ele não vê, as conexões que ele ainda não é capaz de fazer. A partir dessas conexões, torna-se possível pensar em uma experiência catártica que permite o nascimento de uma esperança. Para observar tal proposição, é válido retomar o trecho de *O deserto dos Tártaros* no qual Giovanni Drogo, após uma visita à cidade, percebe que ali nada mais lhe pertence e retorna, imerso em seus pensamentos, àquela que se tornou sua morada definitiva.

O passo de um cavalo remonta o vale solitário e silêncio das gargantas produz um amplo eco, as moitas em cima dos rochedos não se movem, parados estão os matos amarelados, até as nuvens atravessam o céu com particular lentidão. O passo do cavalo sobe devagar pela estrada branca, é Giovanni Drogo que retorna.

É exatamente ele, agora que se aproximou pode ser reconhecido, e no rosto não se vê qualquer do especial. Não se revoltou; portanto, não pediu baixa, engoliu as injustiças sem abrir a boca, e está de volta ao posto de sempre. No íntimo existe até a tímida satisfação de ter evitado bruscas mudanças de vida, de poder entrar de

novo tal e qual na velha rotina. Ilude-se com uma gloriosa desforra a longo prazo, acredita possuir ainda uma imensidão de tempo disponível renuncia desse modo à mesquinha luta pela vida quotidiana. Chegará o dia em que todas as contas serão generosamente ajustadas, pensa.

Mas enquanto isso os outros passam à frente, avidamente apertam o passo para serem os primeiros, ultrapassam Drogo na corrida, sem sequer ligar para ele, deixando-o para trás. Ele os vê desaparecer ao longe, perplexo, tomado de dívidas insólitas: e se realmente estivesse errado? Se fosse um homem comum, a quem por direito não cabe senão um destino medíocre?

Giovanni Drogo subia ao forte solitário como naquele dia de setembro, um dia distante. Só que agora, do outro lado do vale, não avançada nenhum outro oficial e na ponte, onde as duas estradas se juntavam, o capitão Ortiz não vinha mais ao seu encontro.

Dessa vez Drogo seguia sozinho e enquanto isso meditava sobre a vida. Voltava ao forte para ali permanecer sabe-se lá quanto tempo ainda, justamente nos dias em que muitos companheiros o deixavam para sempre. Os companheiros tinham sido mais espertos, pensava Drogo, mas não se excluía que fossem realmente melhores: podia também ser essa a explicação.

Quanto mais passara o tempo, mais o forte perdera importância. Noutros tempos talvez tivesse sido uma guarnição importante ou, pelo menos, era considerada como tal. Agora, com a força reduzida pela metade, era apenas uma barreira de segurança, estrategicamente excluída de qualquer plano de guerra. Era mantido unicamente para não deixar a fronteira desguarnecida. Da planície do norte não se admitia a eventualidade de qualquer ameaça, no máximo podia aparecer no desfiladeiro alguma caravana de nômades. O que se tornaria a vida lá em cima?

Meditando nessas coisas, Drogo atingiu, à tarde, a beira do último planalto e deu com o forte à sua frente. Ele não mais encerrava, como da primeira vez, inquietantes segredos. Não passava realmente de uma caserna fronteiriça, um casarão ridículo, as muralhas não resistiriam a não ser poucas horas aos canhões de modelo recente. Com o passar do tempo seria abandonado à ruína, algumas ameias já haviam caído e um terrapleno desfazia-se em escombros, sem que ninguém mandasse consertá-lo.

Assim pensava Drogo, parado na borda do planalto, observando as sentinelas de sempre andarem de um lado para o outro, no beiral das muralhas. A bandeira sobre o telhado pendia frouxa, nenhuma chaminé fumegava, não havia viva-voz sobre a esplanada nua.

Que tédio de vida, agora. Provavelmente o alegre Morel teria partido entre os primeiros, praticamente não sobraria a Drogo nenhum amigo. E depois, sempre o mesmo serviço de guarda, as habituais partidas de baralho, as habituais escapadelas ao povoado mais próximo para beber um trago e fazer amor mediocrementemente. Que miséria, pensava Drogo.

No entanto um resto de encanto vagava ao longo dos perfis dos redutos amarelos, um mistério teimava em reinar nos cantos dos fossos, à sombra das casamatas, uma sensação inexprimível de coisas futuras. (BUZZATI, 1986, pp. 173 – 175).

Observamos, no trecho citado, que o mesmo encanto misterioso o qual se apoderara de Drogo ao iniciar sua jornada no forte permanece nele ao passo que o protagonista retorna à sua antiga vida, tendo recém descoberto que não poderia deixar o forte tão cedo por motivo de ter perdido um prazo para tal solicitação. Esta situação é vista como uma réstia de esperança na vida do personagem – por mais que todas as suas ambições sociais e profissionais estivessem perdidas, para Drogo, ainda seria possível encontrar um fim glorioso naquele lugar.

A esperança de Drogo não é em nada semelhante à de Naziazeno. Em *Os ratos*, em meio às divagações e procuras por soluções para seu problema – que também permanecem no nível do pensamento, Naziazeno tem a certeza de que, após o almoço, conseguirá resolver sua questão financeira:

Com o alívio, que foi refrescante como um banho, vem-lhe a noção de fome. Quase duas horas... Não sabe como pôde agüentar todo esse tempo sem comer.

Está satisfeito. Por que agora tem *certeza* de que é “jogo” do Andrade. Com o Alcides provavelmente a sua linguagem teria sido outra. Um artista...

Mas precisa comer. Voltar para casa – nem pensar. Principalmente agora, que a coisa não lhe saiu de todo má. Porque o “desastre” seria encontrar o homem, dar o pulo em falso.

É preciso comer...

O almoço, no restaurante, vai ser a trégua. Sairá depois daí com a inventiva, com decisão.

A confiança outra vez! Aquela trepidação em que subitamente se encontrou essa manhã ao descer do bonde na praça Quinze.

É preciso comer...

Vai arranjar cinco mil réis. Aquela hora ainda se consegue qualquer coisa no *Restaurante dos Operários*.

Se encontrasse o Duque! Seria sua salvação, tem a certeza.

Quem sabe?, talvez Alcides esteja *agindo*. Esse desaparecimento súbito... (MACHADO, 2004, p. 70).

Após a leitura do trecho acima, é possível pensá-lo juntamente ao último excerto de *O deserto dos Tártaros* citado e propor um questionamento acerca da esperança em contexto capitalista. Seria possível nutri-la ou o fascismo (assim como o conservadorismo e os regimes ditatoriais) acaba com qualquer perspectiva positiva na vida do indivíduo que está imerso naquele contexto?

Não é novidade que o mundo capitalista tem a competição como uma de suas bases principais. Até mesmo n’*O deserto dos Tártaros*, narrativa sem tempo e local definidos, é possível perceber que os oficiais do forte estão mais preocupados com a sua própria ascensão profissional do que com os relacionamentos que podem ser criados e/ou mantidos com seus colegas. Tal fato torna-se perceptível em diversos momentos da narrativa, mas trechos muito marcantes quanto a este aspecto são as cenas que levam ao falecimento do tenente Angustina e a descoberta de Drogo ao conversar com o comandante, em sua volta à cidade, e perceber que muitos de seus amigos oficiais entraram com um pedido de transferência para outros postos quando o período de solicitação estava aberto e nem sequer o avisaram, atitude que assinala a permanência de Drogo na guarnição de fronteira por tempo indeterminado.

Em *Os ratos*, a competitividade é ainda mais evidente do que n’*O deserto dos Tártaros*. É possível percebê-la em toda a narrativa, a saber: logo no início, quando o



protagonista se compara ao amanuense e aos cidadãos que tomam o bonde com ele; quando Naziazeno recorre ao seu chefe para um empréstimo e se sente humilhado, diminuído; quando a ganância fala mais alto e o endividado perde todo o dinheiro que ganhara ao apostar em jogos de azar; quando nem mesmo os agiotas da região estão dispostos a correr o risco emprestando dinheiro a um fracassado. Em todos os momentos, tanto nas narrativas quanto em nossa própria vida cotidiana, notamos a pressão exercida pela competitividade capitalista sobre as pessoas.

Seria possível, portanto, estabelecer uma relação entre a miséria de Giovanni Drogo e aquela de Naziazeno. Para o oficial do forte, a pressão não vem de uma dificuldade financeira, mas uma limitação que vem das condições sociais e psicológicas de um homem que busca a glória e a realização profissional em uma batalha e, para tanto, abre mão de todos os outros aspectos que faziam parte de sua vida, aceitando uma vida miserável, com relacionamentos miseráveis e rotinas entediadas – em suma, uma realidade medíocre. Já quanto a Naziazeno, a miséria assume o seu significado mais corrente e diz respeito às privações alimentares no seio familiar – o protagonista fracassa ao não poder prover à sua família os alimentos básicos, como leite e manteiga, mas fracassa mais por não ser capaz de agir para encontrar soluções imediatas para sua situação. É a miséria social, por fim, que mais atormenta os dois protagonistas.

Juntamente ao capitalismo, cresce entre os homens o encanto exercido pelo fascismo e por aquela que poderia ser considerada a sua nova forma: a sociedade de consumo. Em *O deserto dos Tártaros*, é claro o encanto que o militarismo provoca em seus soldados e oficiais. A certa altura, no início do romance, Giovanni Drogo se dá conta de que “o formalismo militar, naquele forte, parecia ter criado uma insana obra de arte” (BUZZATI, 1986, p. 38). Já Naziazeno, em *Os ratos*, é encantado pela ideia de poder adquirir coisas que não fazem parte do seu cotidiano, como manteiga para a sua mesa e brinquedos para seu filho; além disso, admira os companheiros que são capazes de “cavar” negócios aqui e ali, de modo a aumentarem suas rendas. Em outras palavras, o que exerce maior encanto sobre Naziazeno é a influência do dinheiro. Podemos traçar um paralelo entre os encantos representados nos romances e aquele que envolvia os soldados fascistas, em contexto de regimes autoritários europeus, que eram verdadeiros cegos apaixonados pela ideologia defendida por eles.

Os momentos finais de cada narrativa são caracterizados por devaneios vividos pelos protagonistas. Giovanni Drogo, após passar a vida inteira esperando a chegada dos inimigos, é

enviado de volta para a cidade e, devido à sua saúde frágil e por não ter nenhuma pressa de volta à antiga casa na cidade, na qual viveria seus últimos dias abandonado, decide passar a noite em uma estalagem de beira de estrada. Ali, após se dar conta de que estava sozinho no mundo e de que ninguém mais o amava, sentou-se em uma larga poltrona, próxima a uma janela, de onde podia olhar o céu e as estrelas tímidas que iam surgindo no fim de tarde; naquele momento, percebe que não possui mais nenhum motivo para esperar:

Devia ser uma tarde de felicidade, mesmo para os homens de uma sorte mediana. Giovanni pensou na cidade ao crepúsculo, os doces anseios da nova estação, jovens casais nas alamedas ao longo do rio, os acordes de piano pelas janelas já acesas, o apito de um trem ao longe. Imaginou os fogos do acampamento inimigo em meio à planície do norte, as lanternas do forte que balançavam ao vento, a noite insone e maravilhosa antes da batalha. Todos, de um modo ou de outro, tinham algum motivo, ainda que mínimo, para esperar, todos menos ele. (BUZZATI, 1986, p. 238).

É ali, naquele quarto vazio, que ocorre a Drogo o pensamento da morte. O oficial percebe que, no momento que a construção da tão esperada estrada termina, chega ao fim também a estrada da sua vida. Inicia-se, então, o seu devaneio: o homem sente a sombra da morte avançando sobre si e se dá conta de que não pode mais lutar contra ela.

Drogo sente, então, que uma nova esperança nasce em seu peito: aquela poderia ser a oportunidade de lutar a batalha que poderia resgatar sua dignidade, redimir toda a sua vida, pois não haveria nada “mais difícil do que morrer num lugar estranho e desconhecido, no leito comum de uma estalagem, velho e desfigurado, sem deixar ninguém no mundo” (BUZZATI, 1986, p. 240); é, também, o início do devaneio do oficial. Tomado por uma coragem imensa, Drogo se esforça para enfrentar o que quer o esteja esperando naquela fase:

Só lhe desagradava precisar partir dali com aquele mísero corpo, os ossos salientes, a pele esbranquiçada e flácida. “Angustina morreu intacto”, pensava Giovanni, “sua imagem, apesar dos anos, se mantivera a de um jovem alto e delicado, de rosto nobre e agradável às mulheres: este, o seu privilégio.”

Mas quem sabe se, ultrapassando o negro umbral, também ele, Drogo, não poderia voltar a ser como antes, não bonito (pois bonito nunca fora), mas viçoso de juventude. “Que alegria”, dizia a si mesmo ao pensar nisso, como uma criança, uma vez que se sentia estranhamento livre e feliz.

Mas depois veio-lhe à mente: e se tudo fosse um engano? E se sua coragem não passasse de embriaguez? Se isso se devesse apenas ao maravilhoso crepúsculo? ao ar perfumado, à pausa das dores físicas, às canções ao piano lá embaixo? E se dentro de alguns minutos, dentro de uma hora, ele precisasse voltar a ser o Drogo de antes, fraco e vencido?

Não, nem pense nisso, Drogo, agora chega de atormentar-se, o que importa já está feito. Mesmo se o assaltarem as dores, mesmo se não houver mais as músicas para consolá-lo e, ao contrário dessa belíssima noite, vierem névoas fétidas, tudo será o mesmo. O que importa já foi feito, não podem mais enganá-lo.

O quarto está repleto de escuridão, somente com muito custo pode-se enxergar a brancura da cama, todo o resto é negro. Daqui a pouco deverá surgir a lua.

Terá tempo, Drogo, de vê-la ou terá que partir antes? A porta do quarto palpita com um leve estalo. Quem sabe é um sopro de vento, um simples redemoinho de ar dessas inquietas noites de primavera. Quem sabe, ao contrário, tenha sido ela a entrar, o passo silencioso, e agora esteja se aproximando da poltrona de Drogo. Fazendo força, Giovanni endireita um pouco o peito, ajeita com a mão o colete do uniforme, olha ainda pela janela, um brevíssimo olhar para a sua última porção de estrelas. Em seguida, no escuro, embora ninguém o veja, sorri. (BUZZATI, 1986, p. 242 – 243).

Delirando, em seus últimos momentos, o oficial é capaz de enfrentar com coragem a morte, de recebê-la com um sorriso. Não importa mais se há alguém ali para ver o seu triunfo, não importam mais as medalhas que ele um dia sonhara receber; a sua batalha mais importante deveria ser travada longe dos olhares dos outros, e assim ela se dá.

Naziazeno também experimenta um devaneio. Após conseguir o dinheiro para pagar o leiteiro e voltar para casa com um presente para o filho, os sapatos da mulher (que o sapateiro não queria devolver) e um tablete de manteiga, o homem decide colocar o dinheiro sobre a mesa da cozinha, ao lado da panela do leite, em local de fácil acesso para ser visto assim que o credor entrasse no recinto. O protagonista conversa com a mulher, conta por alto sobre o seu dia, sobre o que lhe havia custado conseguir aquela quantia e, finalmente, vai para a cama.

Outra vez um silêncio súbito.

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

Quantas horas já está aí, nessa cama, enquanto os outros dormem... dormem...? Talvez uma cinco. Cinco horas?!... Figura-se esse mesmo espaço de tempo *de dia*, cinco horas *dum dia*, dum dia de trabalho, de atividade! Das duas às sete da tarde. Estará mesmo todo esse tempo – das duas às sete... – ali deitado, virando-se... virando-se...?

Mas não... Houve um momento... Fora meio se ausentando... uma tonteira na cabeça... um arrastar de todo o corpo... uma vertigem... Depois um despertar súbito! Quem sabe se não dormiu mesmo aí?... Dormiu... Talvez haja dormido. Seria incrível ter passado toda a noite acordado... Não ter havido uma *separação* entre aquele momento da varanda (em que se embalava... olhava o dinheiro... fechava a casa) e esse!

O ar tem um *chiado* – como que feito do conjunto de muitas vozes de insetos... Às vezes, é assim como um tinir... a vibração duma pancada de malho sobre a bigorna... Fica muito tempo esse chiar sonoro, metálico, fininho...

O filho tem uma respiração ritmada. O ruído da sua respiração destaca-se daquele *fundo*, daquele chiado ambiente... Um chiado amorfo, unido, e um respirar cadenciado... Distingue bem isso, essa dualidade...

[...]

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...

O filho se vira. Dá com a perna na guarda de ferro da cama. 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 duma esfera... O seu chiado é uma bola, ocupando todo o quarto...

Um rufar – um pequeno rufar – por sobre a esfera do chiado, no forro... Ratos... são ratos! Naziazeno quer distinguir bem. Atenção. O pequeno rufar – um dedilhar leve – perde-se para um dos cantos do forro... (MACHADO, 2004, p. 187 – 190)

Ali, deitado em sua cama, em um estado entre dormindo e acordado, Naziazeno associa os ruídos que escuta ao chiado produzido por ratos e aquilo é suficiente para que o homem não consiga mais dormir durante aquela noite. Após concluir que se tratam de ratos, o barulho o preocupa ainda mais pois tem certeza de que os ratos comerão o seu suado dinheiro:

Há um roer ali perto... Que é que estarão comendo? É um roer que começa baixinho, vai aumentando, aumentando... Às vezes pára, de súbito. Foi um estalo. Assustou o rato. Ele suspende-se... Mas lá vem outra vez o roer, que começa surdo e vem aumentando, crescendo, absorvendo...

Na cozinha, um barulho, um barulho de tampa, de tampa de alumínio que cai. O filho ali na caminha tem um prisco. Mas não acorda.

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!... (MACHADO, 2004, p. 190 – 191).

Naziazeno então fica indeciso quanto a levantar e ir verificar se realmente há ratos comendo seu dinheiro ou aceitar que está sendo ridículo e continuar deitado. Essa indecisão dura toda a noite, com o protagonista escutando os barulhos que depois cessam, para em seguida voltarem a atormentá-lo. Tal devaneio só cessa quando o leiteiro chega e Naziazeno escuta o barulho do leite sendo derramado na panela da mesa da cozinha; então, ele finalmente dorme.

Propomos pensar uma relação entre o devaneio de Giovanni Drogo e aquele de Naziazeno. Ambos estão em situação de fragilidade – Drogo está sozinho e à beira da morte, enquanto Naziazeno teme que todo aquele sofrimento para conseguir o dinheiro tenha sido em vão. Os devaneios são, ainda, representativos quanto à busca que cada um empreende durante as narrativas: é no momento do seu devaneio que Drogo finalmente encontra a sua grande batalha, talvez a maior de todas; já Naziazeno tem o seu devaneio após conseguir o que buscava, mas teme perder por ter conseguido por meio do seu próprio trabalho, ou por se tratar de uma solução provisória – visto que havia contraído mais uma dívida.

No final das contas, apesar de todas as ressalvas que envolvem as conquistas de cada personagem ao chegarem ao fim dos romances, podemos dizer que Giovanni Drogo e Naziazeno alcançaram o que desejavam, ou seja, encontraram o que buscavam, ainda que não exatamente da mesma forma como haviam imaginado ou planejado.

Por fim, cabe a reflexão: o que a chegada dos inimigos do Norte ao Forte Bastiani denuncia? Talvez, os inimigos que chegam por uma estrada de ferro venham trazendo um tempo de capitalismo opressor, de máquinas mais modernas e de supremacia do capital. Talvez, o próximo passo na vida daqueles que permanecem no forte seja uma sociedade semelhante àquela apresentada por Dyonélio Machado em *Os ratos*, na qual o indivíduo não tem grande importância e impera a desumanização em todas as esferas. Podemos dizer que estamos até hoje lutando contra essa forma de estruturação social que tem como principal consequência para os indivíduos o desencanto.

## CONCLUSÃO

Esperamos ter conseguido destacar, ao longo do presente trabalho, como os romances estudados representam obras verdadeiramente realistas, capazes de promover a humanização do leitor, além de pensar as relações entre as tonalidades de mistério e espera, presentes em *O deserto dos Tártaros*, e os tons de desesperança e falta de alternativa, observados em *Os ratos*.

Expressões de críticos renomados corroboram e abarcam bem as atmosferas dos dois romances. Para Antonio Candido, *O deserto dos tártaros* se enquadra na categoria de “romance do desencanto” (CANDIDO, 2010, p. 160) por ser marcado pela solidão, pela ausência. Já *Os ratos*, para Arrigucci Júnior, seria uma “metáfora da existência degradada pela alienação” (ARRIGUCCI JR, 2004, p. 207), visto que é perceptível como a opressão degenera a vida do povo que experimenta a solidão até mesmo no contexto de uma metrópole.

A linguagem no romance buzzatiano é sombria, cheia de suspense e expectativa, de maneira que uma atmosfera próxima do fantasmagórico é criada. Tal clima contagia o leitor, de modo análogo ao que ocorre com o jovem Drogo, recém-chegado à fortaleza, tornando compartilhada aquela espera pela chegada dos inimigos à guarnição. Dyonélio Machado, por sua vez, utiliza-se de uma linguagem direta, simples, com uma estrutura que figura o mundo fragmentado de Naziazeno por meio de capítulos curtos e de um narrador peculiar, de sorte que a fragmentação do protagonista também se revela.

É interessante notar que, em ambos os mundos criados nas narrativas, o homem é impotente e se sente de mãos atadas em uma sociedade hostil e que não precisa ou sequer admite sua participação. Tal característica permite que destaquemos os caminhos renunciados nos romances: aquela sensação de tempo que não passa, experimentada por Giovanni Drogo, está relacionada aos hábitos rígidos e às leis imutáveis do forte, ao fato de que todos os seus dias são iguais, de sorte que qualquer esperança de evolução e crescimento que possa ser alimentada pelo protagonista é logo suprimida, sufocada pela sua realidade; em *Os ratos*, o leitor tem plena consciência de que os problemas de Naziazeno não serão resolvidos com o pagamento daquela dívida, visto que seu percurso é cíclico e infrutífero – desse modo, qualquer esperança de mudança ou superação é, de maneira semelhante ao que ocorre com Drogo, eliminada e impossibilitada pela própria realidade.

As vidas dos anti-heróis – Drogo e Naziazeno – são marcadas por caminhos desventurados e por movimentos de declínio, de desesperança. A fé que ambos depositam no acaso e no porvir acaba por anular suas possíveis tentativas de agir, de tomar decisões que sejam capazes de mudar suas realidades – o comodismo impera em ambas as narrativas, tornando mínima qualquer chance de vitória. Tal impossibilidade de mudança é percebida pelo leitor dos romances, que não participa das ilusões criadas pelos protagonistas.

Os dramas individuais que são representados em *O deserto dos Tártaros* e em *Os ratos* refletem experiências e vivências do coletivo, lutas diárias de todo um grupo ou uma classe social. Conforme a crítica lukacsiana, cabe à linguagem poética evidenciar as conexões e contradições presentes na sociedade, visto que a linguagem comum raramente o faz com sucesso. Daí a importância da obra de arte para o homem e para a sua experiência catártica – é por meio dela que o indivíduo toma consciência do seu lugar e do seu papel no mundo, visto que passa a ter a noção de pertencimento ao gênero humano. Por meio da atividade artística e de sua dimensão política, todo o sofrimento vivido ganha um sentido e a parcela da população até então desumanizada passa a perceber o que antes não estava ao seu alcance.

Chegamos, assim, a outro aspecto importante para nossas reflexões: a arte como força humanizadora. Karl Marx compreende a arte como algo produzido pelo homem e para o homem, além de uma forma de trabalho, uma práxis que permite a afirmação do homem como humano. A arte transforma o homem e humaniza seus sentidos, dando-lhe uma noção de pertencimento que reafirma a sua singularidade, sua individualidade.

A problemática principal que esperamos ter explorado neste trabalho é observar como as situações trágicas vividas por homens comuns e as experiências dos protagonistas dos romances em análise refletem contradições presentes na sociedade e na vida do povo daquele determinado período histórico; importa, assim, pensar sobre o papel desta problemática no contexto da história da literatura e da crítica. Para tanto, é necessário que o lugar da questão cultural na sociedade brasileira seja problematizado.

De acordo com Carlos Nelson Coutinho, em seu livro *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas* (2000), o desenvolvimento social do Brasil e alguns aspectos da nossa intelectualidade estão relacionados à problemática da cultura brasileira; para o autor, a criação cultural deve ser livre, mas essa liberdade enfrenta dois limites necessários: o primeiro são os condicionamentos sociais, dos quais o autor pode ter consciência ou não; o segundo é a

noção de que a liberdade de criação pressupõe uma liberdade de crítica – ambas as liberdades devem aceitar, ainda, a possibilidade de acerto e fracasso.

Outro ponto destacado por Coutinho é a relação entre a cultura brasileira e a cultura universal, que tem como ponto de partida a evolução das formações econômico-sociais brasileiras com o desenvolvimento do capitalismo em nível mundial. O autor diz que o Brasil, à época do predomínio do capital mercantil e da criação de um mercado mundial, não possuía uma característica fundamental para o modo de produção capitalista: o trabalho livre e assalariado, visto que predominava no País uma produção escravista. Está aqui o principal elemento para a compreensão da formação econômico-social brasileira, pois a escravidão interfere para que a forma “prussiana” prevaleça na transição para o capitalismo. O “favor”, que propicia a degradação do trabalho manual e é muito comum no Brasil há bastante tempo, também contribui para que seja criada uma estrutura de classes com faixas marginalizadas que dependem da “boa vontade” de poderosos.

Voltando sua atenção para a expressão cultural, Coutinho afirma que não foi difícil a penetração da cultura universal na cultura brasileira, o que se deve ao fato de nossa formação econômico-social colonial estar baseada na “imitação” de expressões ideológicas e culturais da Europa – aspecto também apontado por Antonio Candido, em outro momento. Dessa forma, Coutinho define a história da cultura brasileira como a história da assimilação da cultura universal por várias camadas sociais brasileiras. Contudo, a reprodução social da dependência não seria estática; Coutinho defende que existe sempre espaço para uma reprodução ampliada, que permite transformações de qualidade. A interpretação que o autor faz de Roberto Schwarz e sua teoria sobre a importação do liberalismo no século XIX dá origem a uma dialética de adequação e inadequação, segundo a qual as ideias importadas vão aos poucos encontrando seu lugar na cultura brasileira e passam a ser mais condizentes com a realidade e os interesses das classes que tentam se expressar: dessa maneira, as contradições ideológicas da cultura universal passam a se aproximar cada vez mais das contradições ideológicas da vida cultural brasileira do século XX.

Um bom exemplo dessa aproximação de contradições culturais, apontado por Coutinho, é o movimento modernista que estoura no Brasil em 1922: artistas e intelectuais empreendendo um esforço de inovar as técnicas artísticas empregadas nas obras de arte de origem brasileira por meio da importação de ideais e propostas que vêm das vanguardas



europeias, com o objetivo de adequar a expressão artística ao novo cotidiano introduzido pelo capitalismo no País.

O fenômeno da “via prussiana”, conforme utilizado por Lênin, está centrado na passagem para o capitalismo, ou seja, na adequação da estrutura agrária às necessidades do capital. No Brasil, sabemos que o processo de modernização econômico-social foi uma espécie de “via prussiana”, visto que as transformações decisivas não partiram de revoluções e movimentos sociais, mas ocorreram “de cima para baixo” – fruto de conciliações entre representantes de grupos dominantes opositores. Coutinho generaliza o conceito de Lênin e aplica-o a essas decisões tomadas no Brasil que nem sequer fizeram questões de esconder a sua intenção de manter as classes e camadas sociais “baixas” reprimidas e marginalizadas.

György Lukács aplica o termo “via prussiana” à situação da Alemanha, analisando-o como um caminho desfavorável para o surgimento da sociedade burguesa. Antonio Gramsci, por sua vez, utiliza o termo análogo “revolução passiva” para caracterizar a ausência de participação popular e a modernização conservadora presentes no caminho da Itália para o capitalismo. Cabe lembrar, como faz Coutinho, que os dois críticos empregam tais conceitos em uma tentativa de determinar as raízes históricas do fascismo na Alemanha e na Itália.

Estudando atentamente as observações de Lukács e Gramsci dos contextos alemão e italiano, é possível aplicarmos suas teorias à realidade brasileira. A transição do Brasil para o capitalismo também ocorreu segundo o modelo conservador de modernização, de maneira análoga ao que se dá na Itália. Sendo o Estado o mediador das relações entre classes, fortaleceu-se, no Brasil, a “sociedade política”, de modo que a “sociedade civil” – de Gramsci – fica em segundo plano; a consequência é que o relacionamento dos intelectuais com as classes sociais é alterado por esse modelo, acarretando uma minimalização da expressão da consciência social das classes em choque e tornando a cultura brasileira praticamente “ornamental” (COUTINHO, 2000).

Outra consequência da modernização conservadora apontada por Coutinho são as manifestações “prussianas” que defendem a exclusão das massas populares das decisões de impacto nacional – ou, em outras palavras, o elitismo antipopular. A solução para escapar da “via prussiana” não estaria apenas na coragem e na moral dos intelectuais, mas na sua integração com a luta das classes mais baixas da sociedade para que seja possível uma afirmação como sujeitos efetivos no nosso percurso evolutivo social e político.

Para o embasamento crítico e teórico deste trabalho, foram de grande importância os escritos de Antonio Candido, autor que estuda a transformação da realidade em componente da estrutura literária, pensa de que maneira os fatos sociais atuam como agentes e se tornam forma em uma obra literária. Para o autor, a obra depende tanto do artista quanto das condições sociais em que ele se encontra, de sorte que o escritor estaria relacionado aos aspectos estruturais e a obra estaria mais ligada aos valores sociais, sistemas de comunicação e ideologias.

As obras de György Lukács e, evidentemente, de Karl Marx também foram norteadoras para nossas análises, com suas visões sociais e ontológicas. Marx e Engels já tinham dito, quanto à arte em contexto capitalista, que: “A produção capitalista é hostil a certos ramos da produção intelectual, como a arte e a poesia” (MARX & ENGELS, 1974, p. 64). Lukács, ao ter contato com os *Manuscritos econômicos e filosóficos* (2004), percebe uma outra visão de Marx, mais voltada para o conhecimento do ser, e passa a produzir obras de cunho ontológico mais forte – é, contudo, uma ontologia do ser social, segundo a qual a própria formação biológica do homem não está dissociada do processo social do qual ele faz parte.

Retomando o conceito de realismo de György Lukács, pusemo-nos a refletir quanto à capacidade de ser realista que teriam os romances *O deserto dos tártaros* e *Os ratos*. Para tanto, foi necessário retomar o significado de verdadeiro realismo para, somente então, verificar de que maneira as duas narrativas conseguem ser verdadeiramente realistas.

Para Lukács, o escritor deveria ser capaz de representar tudo aquilo o que vê na sociedade, independente das consequências – tal seria o pressuposto fundamental do realismo. Dessa maneira, a sinceridade do escritor coincide com a evolução social, criando uma sinceridade subjetiva que estaria presente até mesmo em situações como a decadência do realismo. A resolução dos problemas representados caberia aos movimentos sociais. No entanto, após 1848, os escritores da sociedade burguesa passam a ser meros observadores do processo social, sem participação efetiva, de modo que o grande realismo sofre o impacto e obras verdadeiramente realistas tornam-se cada vez mais raras. Para que obras realistas sejam produzidas, portanto, é preciso que exista uma configuração social na qual o escritor possa se dedicar às correntes sociais e históricas em movimento – situação que não foi comum durante o processo de modernização do Brasil e da Itália, conforme afirma Carlos Nelson Coutinho.

Para Lukács, o ponto mais importante para um grande autor realista não está relacionado à resolução dos problemas, mas à sua correta proposição. A ação, então, seria o foco principal, visto que a obra literária verdadeiramente realista consegue alcançar a vida por meio da prática de ações, ou seja, pela representação de um homem que pratica ações e por meio delas é capaz de manifestar o seu caráter social e individual nos próprios atos, sentimentos e nas suas causas exteriores. Contudo, Lukács ressalta que a ação não é possível para o homem médio da sociedade capitalista evoluída, de maneira que a ação estaria restrita à classe operária devido à sua consciência de classe que, em algum ponto, contradiz aquela sociedade.

György Lukács esclarece que o termo problema é empregado com relação a problemas de ordem criativa e poética. Para o autor, a poesia deve ser capaz de elevar novos problemas à forma de destinos humanos. Quanto aos séculos XIX e XX, o crítico diz que seu principal problema está na capacidade de revelar uma ação não pela própria ação ou pelas suas consequências, mas com o objetivo de alcançar o conhecimento profundo de nós mesmos por meio da ação, de maneira que as ações passam a ter um significado diferente do que tinham anteriormente devido ao seu conteúdo e à sua conexão com o ideal; o autoconhecimento se transforma, portanto, em um produto secundário.

Quando as ações representadas em uma obra de arte são de indivíduos solitários, a subjetividade recebe maior ênfase. Tais representações evocam indivíduos concentrados em si mesmos, em seus próprios recursos, e que veem o próximo como um território estranho, distante. Pessoas que vivem em tal isolamento não encontram correspondência entre sua alma e suas ações, pois seu individualismo se exterioriza e possibilita a construção de uma barreira entre elas e a realidade objetiva.

Sabemos que as condições não foram muito propícias para os intelectuais na “via prussiana” brasileira e na “revolução passiva” italiana; no entanto, defendemos que tanto Dyonélio Machado quanto Dino Buzzati foram capazes de criar obras de arte verdadeiramente realistas, representativas dos processos sociais pelos quais seus países passaram, que refletem as contradições vividas pela sociedade e permitem ao leitor fazer as conexões que antes não lhe seriam possíveis.

Buscamos ressaltar, nesta análise, como os romances são representativos da fragilidade humana. Ao acompanhar as sagas de Naziazeno e Giovanni Drogo, o leitor

acompanha a decomposição da integridade do sujeito burguês e toma consciência da impossibilidade desta integridade em contexto moderno. Ambos os protagonistas vivem em um mundo no qual a ganância e o poder se sobressaem, o que leva a um estranhamento com a modernidade – a desumanização à qual o indivíduo é submetido tem origem em sua opressão em contexto capitalista. É a faceta trágica do capitalismo.

Podemos dizer que Drogo opta, ainda que inconscientemente, por permanecer no forte por sentir que não faz parte daquela sociedade que fica para trás, representada pela cidade. Naziazeno, por sua vez, sente vergonha da sua condição e isso o impede de tomar providências para empreender alguma mudança significativa. Em alguma medida, o imobilismo característico dos dois personagens pode ser visto como uma forma de agir – como uma “escolha” pela inatividade causada por um acúmulo de sentimentos que pode ser observado até mesmo na forma, conforme explorado mais a fundo no terceiro capítulo deste trabalho. A falta de ação seria, portanto, uma representação da impossibilidade de agir em um mundo de desespero.

Os romances analisados possibilitam que seja observada a influência que os regimes totalitários exerceram na vida social da população. A tensão vivida em tais períodos, pouco a pouco, foi incorporada ao dia a dia dos indivíduos, de modo que até mesmo atividades corriqueiras passaram a ter uma certa gravidade, um peso que não era perceptível antes. A simples volta para casa, ao final do dia, passou a ser algo incerto em períodos de ditaduras, regimes fascistas e conservadores ao extremo. A representação da miséria que vive a família de Naziazeno é um exemplo da vida degradada que o sistema capitalista impõe a algumas camadas sociais. O fracasso de Drogo e Naziazeno é, também, consequência de uma realidade capitalista e excludente, na qual apenas alguns têm acesso a oportunidades e experiências que levam ao êxito – de certa maneira, somos todos fracassados em uma sociedade capitalista.

É bastante evidente a miséria de Naziazeno, relacionada à falta de recursos para prover à sua família até mesmo alimentos básicos, como a manteiga e o leite. A outra faceta dessa miséria é a sua falta de sucesso ao tentar solucionar seus problemas financeiros. Giovanni Drogo não passa por privações materiais em sua vida no forte Bastiani, mas sua miséria está relacionada a aspectos sociais e psicológicos: toda a sua vida é privada de realizações e de felicidade pois todos os aspectos não relacionados à glória da batalha são excluídos da sua existência, que se limita a relacionamentos superficiais e rotinas entediadas. Os dois

personagens vivem, portanto, uma miséria social que se relaciona aos efeitos do capitalismo e dos regimes conservadores em vigor.

A obra literária mostra ao homem a sua potencialidade e seu papel naquele mundo; os aspectos históricos que podem ser encontrados nas narrativas representam a práxis que não pode estar dissociada da história humana. Dessa maneira, a arte – como forma de trabalho – consegue captar a realidade, problematizar a história e auxiliar na compreensão do papel do indivíduo na sociedade.

“Fazendo força, Giovanni endireita um pouco o peito, ajeita com a mão o colete do uniforme, olha ainda pela janela, um brevíssimo olhar para sua última porção de estrelas. Em seguida, no escuro, embora ninguém o veja, sorri” (BUZZATI, 1986, p. 243).

Acreditamos que o ponto mais importante deste trabalho seja evidenciar que os romances fazem muito mais do que apenas contar a história que pode ser encontrada nas narrativas; o verdadeiro poder da arte está em mostrar ao leitor o que antes ele não podia enxergar, ajudá-lo a realizar conexões até então inacessíveis e, acima de tudo, mostrar que é necessário encontrar o sentido das coisas, do mundo, para que seja possível pensar em mudança. Naziazeno e Giovanni Drogo são, desse modo, personagens que possibilitam a reflexão sobre sentido da vida, são meios para uma melhor compreensão da história da humanidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARRIGUCCI JR, D. O cerco dos ratos. In: MACHADO, Dyonélio. **Os ratos**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004, p. 199-207.
- ATAÍDE, A. M. **No deserto a esperar pelos Tártaros: Um estudo sobre o tempo no romance *Il deserto dei tartari* de Dino Buzzati**. São Paulo, 2009, 95 p. Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-24112009-095426/pt-br.php>
- AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BARBOSA, M. H. S.; GAGLIETTI, M. A lógica do dinheiro e a cidade moderna em ‘Os ratos’. In: **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**, Volume 12 – 1-170. Junho, 2008.
- BARBOSA, S.; VINHOLES, L. I. Homens desertos: espacialidade, existência e sentidos da vida num romance moderno. **R G L**, Nº 4, pp. 96-118, fevereiro de 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10482/1968>>
- BOARETTO, C. T. **O discurso narrativo de *Os ratos***. São Paulo, 2009, 112 p. Dissertação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.
- BOTOSO, A. **O Espaço e sua funcionalidade n’O deserto dos Tártaros de Dino Buzzati**. Disponível em [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt)
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015. 50ª edição.
- BUENO, L. “O lugar do romance de 30” e “Dyonélio Machado”. In: **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EdUSP, 2006, 707 páginas.
- BUZZATI, D. **O deserto dos Tártaros**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Ltda., 1986. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade.
- BUZZATI, D. **Il deserto dei Tartari**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, 1945.
- CANCALON, E. D. Spatial Structures in the narrative of Dino Buzzati. In: **Forum italicum – A Quarterly of Italian Studies**, Vol. XI, nº 1, pp. 37-46, 1977.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. Grandes nomes do pensamento brasileiro. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

\_\_\_\_\_. Quatro esperas. In: **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CAVALCANTI, J. A. Na cidade dos homens invisíveis. In: **Revista Travessias**, Nº 2.

COSTA, I. C. C. L. O manto que vela a morte: Reflexões sobre a narrativa de Dino Buzzati. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, interações, convergências**. São Paulo: USP, 2008.

\_\_\_\_\_. **O tempo, o medo e a morte em contos de Dino Buzzati**. Rio de Janeiro, 2010, 107 p. Dissertação. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

COUTINHO, C. N. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

DE SANCTIS, F. **Storia dela letteratura italiana**. Scrivere Edizioni, 2012. Ebook.

DEN TANDT, C. Return to Mimesis: Georg Lukács and Erich Auerbach in the Wake of Postmodernity. In: **Return to Postmodernism: Theory – Travel Writing – Autobiography**; A Festschrift in Honour of Ihab Hassan. Eds. Klaus Stierstorfer. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005: 61 – 78.

FAUSTO, B. **História do Brasil**. São Paulo: EdUSP, 2006.

FERRONI, G. **Storia e testi dela letteratura italiana: Guerre e fascismo (1915 – 1945)**. Roma: Mondadori Università, 2003.

FREDERICO, C. **A arte no mundo dos homens**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

GEIEROVÁ, M. **La dimensiona esistenziale dello spazio e del tempo nel ‘Deserto dei Tartari’ di Dino Buzzati**. Olomouc, 2010, 47 p. Disponível em: <http://theses.cz/id/2pk9uk/97865-213375472.pdf>.

GIUSTINI, F. **‘Narrativa di frontiera’ – Fenomenologia di una forma aperta**. Bolonha, 2009, 254 p. Disponível em: [http://amsdottorato.unibo.it/1766/1/Francesco\\_Giustini\\_Tesi.pdf](http://amsdottorato.unibo.it/1766/1/Francesco_Giustini_Tesi.pdf).

GONÇALVES, A. P. Muito prazer, sou Dyonélio Machado, autor de *Os ratos*. In: **Cadernos do CNLF**, Vol. XV, Nº 5, t. 3. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2011.

\_\_\_\_\_. **O rato que vê, o olho que rói: um estudo multifocal de *Os ratos*, de Dyonélio Machado.** Rio de Janeiro, 2010, 111 p. Dissertação. Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

GRAMSCI, A. **Literatura e vida nacional.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HOBSBAWM, E. J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KONDER, L. **Introdução ao fascismo.** 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LUKÁCS, G. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932 – 1937.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

\_\_\_\_\_. **A teoria do romance.** São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista.** Barcelona: Ediciones Grijalbo, S. A., 1970.

\_\_\_\_\_. **Marx e Engels como historiadores da literatura.** São Paulo: Boitempo, 2016.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e teoria da literatura.** São Paulo: Expressão popular, 2010.

\_\_\_\_\_. **O romance histórico.** São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_. **Tolstoi e l'evoluzione del realismo.** Saggi sul realismo. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1950.

\_\_\_\_\_. **Dostoevskij.** Saggi sul realismo. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1950.

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

MATTEVI, F. Scrutando il deserto nel buio, in attesa del nemico. In: **Il margine**, ano III, nº 8, pp. 3-6, outubro de 1983.

MARX, K. **Manuscritos econômicos e filosóficos.** São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, K. & ENGELS, F. **Sobre literatura e arte.** Lisboa: Estampa, 1974.

MOMIGLIANO, A. **História da literatura italiana.** São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.



RAABE, C. M. Criação literária por Dyonélio Machado. In: **Revista da Graduação**, Vol. 4, Nº 2. Rio Grande do Sul: 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/graduacao/article/view/10087/7117>

SALA, D. Desert as Revealer of Contradictory Truths in Dino Buzzati's 'The Tartar Steppe' and Kobo Abe's 'The Woman in the Dunes'. In: **The Scientific Journal of Humanistic Studies**, Year 2, nº 3. Disponível em: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/detail?sid=8ce36976-29da-4cad-b4b8-619656de0a77%40sessionmgr111&vid=1&hid=114&bdata=Jmxhbmc9cHQtYnImc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=aph&AN=54462991>

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VAN DEN BOSSCHE, B. **Mitopoiesi e tipologia ne *Il deserto dei Tartari* di Dino Buzzati**. Centrum voor Italiaanse Studies – K.U. Leuven. Disponível em: <http://www.vlrom.be/pdf/981buzatti.pdf>

VILA-MATAS, E. **Perder teorias**. Lisboa: Teodolito, 2011.