

**FERNANDO SIMPLÍCIO DOS SANTOS**

**REPRESENTAÇÃO E CRÍTICA DA DECADÊNCIA NO MUNDO MODERNO**

Dyonelio Machado e Paulo Menotti Del Picchia

**ASSIS  
2008**

**FERNANDO SIMPLÍCIO DOS SANTOS**

**REPRESENTAÇÃO E CRÍTICA DA DECADÊNCIA NO MUNDO MODERNO**

Dyonelio Machado e Paulo Menotti Del Picchia

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Dr. Benedito Antunes

**ASSIS  
2008**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

S237r Santos, Fernando Simplicio dos  
Representação e crítica da decadência no mundo moderno:  
Dyonélio Machado e Paulo Menotti Del Picchia / Fernando  
Simplicio dos Santos. Assis, 2008  
182 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras  
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Modernismo (Literatura). 2. Modernidade. 3. Machado,  
Dyonelio, 1895-1985. 4. Del Picchia, Menotti, 1892-1988. I.  
Título.

CDD 869.909  
869.93

*Dedico este trabalho, com todo amor e carinho, à  
Quitéria Cândido Simplicio, Márcia Manoela dos  
Santos Alves e Valéria da Silva — porque, ainda  
que o tempo passe, nem tudo ficará esquecido.*

## AGRADECIMENTOS

Para a realização da pesquisa, contei com a colaboração de algumas pessoas que me auxiliaram em diversas ocasiões. Aqui, desejo transmitir-lhes os meus agradecimentos:

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Benedito Antunes, por ter me conduzido durante toda a jornada de pesquisa e por ter confiado em mim;

Ao Prof. Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo, pela gentileza de auxiliar-me junto aos dirigentes e organizadores do ALDYM (Acervo Literário de Dyonelio Machado);

Ao Prof. Dr. Eduardo de Faria Coutinho, pela leitura parcial do trabalho e pelas sugestões expostas durante o VII Seminário de Pesquisa, realizado em Araraquara;

Ao Prof. Dr. Rubens Pereira dos Santos, pelas contribuições feitas desde o Curso de Graduação até as observações apresentadas no Exame de Qualificação;

Ao Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins, pelas críticas e pelo auxílio prestado durante o Exame de Qualificação;

À Profa. Dra. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti, pelo sincero incentivo e o apoio que sempre me concedeu;

À Profa. Dra. Antonieta Laface, pela atenciosa leitura do trabalho;

À Daniela Silva e Silva e ao Gustavo Brauner, representantes do Acervo Literário de Dyonelio Machado, por terem reunido e enviado o material a respeito da produção literária do autor;

A Cristiano Silva Jesuíta, Cássio Renato Fidelis de Campos, Eiwalt Rodolfo Hanzl, Rogério da Silva Cana Verde, Flávia da Silva e Adriana Meneses Delfino, transmito o meu reconhecimento pela amizade e por todo o estímulo;

Por fim, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo financiamento deste trabalho.

## **RESUMO:**

O presente trabalho consiste na análise dos contos intitulados “Um pobre homem” e “Melancolia” (1927), de Dyonelio Machado (1895-1985), e das narrativas “O apóstolo” e “O crime daquela noite” (1924), de Paulo Menotti Del Picchia (1892-1988), a fim de examinar o modo como cada autor traduz literariamente a sua contemporaneidade. A perspectiva comparativa adotada ressalta a maneira segundo a qual são representadas determinadas contradições da modernidade, apontadas por Charles Baudelaire, Walter Benjamin e Octavio Paz, por exemplo. Para tanto, toma-se como hipótese que as divergências desse mundo, acarretando desumanização ou a alienação por que passa o indivíduo moderno, afetam diretamente o relacionamento humano. Mesmo assim, embora a crítica configurada nessas produções literárias denuncie uma sociedade que é focalizada sob a égide de certo tipo de barbárie, não deixa de apontar a conscientização que o homem teria de sua própria condição. Da leitura proposta, pode-se dizer que o mundo moderno é apresentado por dois pontos de vista distintos: o do desenvolvimento citadino, agrícola e tecnológico; e, contraditoriamente, o do encerramento de qualquer promessa de felicidade prevista para um tempo futuro. Por intermédio de suas temáticas, tais obras põem em xeque os valores de um período de relevantes mudanças políticas, econômicas e culturais, mas já dominado pelo mau uso da técnica e por uma falsa concepção de progresso. Além disso, para ambos os autores, ser moderno é constituir uma literatura que não esteja somente preocupada com as questões artísticas, mas, sobretudo, com a representação do ser humano envolto nas divergências presentes em seu ambiente. A partir do contexto histórico-cultural dos textos de Dyonelio Machado e de Menotti Del Picchia, sugere-se uma reformulação do conceito estético de modernidade para indicar como, na estrutura das narrativas mencionadas, essa mesma reformulação, por vezes construída de maneira lúdica e paródica, poderia reverter-se em um tipo de discurso crítico, direcionado à dependência econômica e cultural, entre outras características.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dyonelio Machado; Menotti Del Picchia; modernidade; modernismo brasileiro; representação literária.

## **RÉSUMÉ:**

Ce travail a le but d'analyser les contes intitulés "Um pobre homem" et "Melancolia" (1927), de Dyonelio Machado (1895-1985), et les récits "O apóstolo" et "O crime daquela noite" (1924), de Paulo Menotti Del Picchia (1892-1988), afin d'évaluer la façon dont chaque auteur traduit littérairement sa contemporanéité. Le point de vue comparatif adopté met en évidence la façon selon laquelle on représente certaines contradictions de la modernité, soulignées par Charles Baudelaire, Walter Benjamin et Octavio Paz, par exemple. Ainsi notre hypothèse est que les divergences de ce monde-là, tout en entraînant la déshumanisation ou l'aliénation subies par l'individu moderne, affectent directement les relations humaines. Pourtant, en dépit de dénoncer une société qui est vue sous l'angle de la barbarie, la critique sousentendue dans ces productions littéraires mentionne aussi la prise en conscience que l'homme aurait de sa condition même. À partir de la lecture proposée, on peut affirmer que le monde moderne est présenté sous deux points de vue diverses: celui du développement urbain, agricole et technologique, et, contradictoirement, celui de l'absence de promesses de bonheur prévues pour un temps futur. Par l'intermède de ces thèmes, telles oeuvres mettent en question les valeurs d'une période de changements politiques, économiques et culturels significatifs, mais dominée déjà par un mauvais emploi de la technique et par une fausse conception de progrès. En outre, pour les deux auteurs, être moderne signifie créer un art qui ne soit préoccupé seulement des questions artistiques, mais surtout de la représentation de l'être humain immergé dans les divergences de son environnement. À partir du contexte historique et culturel des textes de Dyonelio Machado et de Menotti Del Picchia, on suggère une reformulation du concept esthétique de modernité afin d'indiquer comment, dans la structure des récits mentionnés, cette reformulation même, parfois construite de manière ludique et parodique, pourrait devenir un certain discours critique directionné vers la dépendance économique et culturelle, parmi d'autres caractéristiques.

**MOTS-CLÉS:** Dyonelio Machado; Menotti Del Picchia; modernité et modernisme brésilien; représentation littéraire.

---

---

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
INTRODUÇÃO: a relação entre campo/cidade e modernização/progresso.....	13
PARTE I – <i>AS DESILUSÕES DO PROGRESSO</i> .....	23
1. Consciência crítica e arte literária.....	25
1.1. Representação, tecnicismo e modernidade.....	29
2. A desumanização e o sentimento de vazio.....	33
2.1. Alegoria e crítica: sob o ponto de vista de um mundo simbólico.....	56
2.2. Aspectos de transição: do fetichismo ao antifetichismo.....	61
2.3. A misteriosa função do “ <i>fim</i> ” e o choque como percepção estética.....	63
2.4. Possível reestruturação do embate entre as modernidades.....	74
PARTE II – <i>AS MÁSCARAS DA CIVILIZAÇÃO</i> .....	77
1. Menotti Del Picchia, o difusor da Semana de Arte Moderna.....	79
2. A perspectiva em questão: entre lendas, religiões e outras revoltas.....	91
2.1. O Movimento Messiânico de Carijós.....	98
2.2. Apontamentos sobre o impasse entre trágico, modernidade e representação.....	116
2.3. Um jogo entre cores, imagens e outras significações.....	122
2.4. Crise e progresso: a cidade de sombra e de luz.....	136
2.5. Literatura e visão de mundo.....	143



CONTRAPONTO REFLEXIVO: <i>DESESTABILIZAÇÕES DA MOERNIDADE</i> .....	149
A configuração de um mundo em ruínas.....	151
Considerações finais.....	163
Referências bibliográficas.....	166
Ilustrações.....	178
1. <i>Train</i> , de Scott Mutter.....	178
2. <i>Melancolia</i> , de Albrecht Dürer.....	179
3. <i>Saturno devorando a un hijo</i> , de Goya.....	180
4. <i>Angelus Novus</i> , de Paul Klee.....	181
5. <i>O homem em Ruínas</i> , de Karl Hofer.....	182

## APRESENTAÇÃO

A primeira parte do trabalho traz uma reflexão sobre os contos “Um pobre homem” e “Melancolia”, de Dyonelio Machado. Por intermédio de aspectos referentes à poética da modernidade, já representados nas obras de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e de Thomas Hardy (1840-1928), basicamente a proposta é analisar o modo por que se constitui a desumanização e a modificação de perspectiva das personagens em torno das transformações presentes em seu universo ficcional. De um lado, há, nessas histórias, uma acepção que designaria a máquina como um símbolo inovador e revolucionário da civilização; e, de outro, é possível que exista a transformação desse mesmo símbolo em um instrumento fetichista e alienador. Considera-se que esta seria uma crítica à ampla exploração capitalista.

Em ambos os contos, ao mesmo tempo em que a difusão do progresso e a evolução da técnica proporcionam uma experiência válida de emancipação humana e de novas descobertas, paradoxalmente, podem manipular a ação ou, até mesmo, a subjetividade dos protagonistas. A representação das mudanças propiciadas pela modernização citadina ou agrícola, de certa forma, acarreta a destruição do espaço focalizado e conturba a percepção temporal das personagens. Sob tal ponto de vista, também se pretende investigar como se desenvolveria um questionamento acerca da reificação e do fetichismo, induzidos, nas narrativas, pela locomotiva e pelo trator – símbolos que talvez traduzissem o desenvolvimento técnico-científico da época.

A segunda parte da pesquisa apresenta uma apreciação das obras intituladas “O apóstolo” e “O crime daquela noite”, de Menotti Del Picchia. Para a consecução do objetivo, além de retomar questões referentes à estética da modernidade, são consideradas também algumas definições do trágico, só que compreendido como um tipo singular de experiência moderna. Assim sendo, observa-se, de modo geral, como se institui a animalização ou a desfiguração imagética das personagens das duas composições e a maneira pela qual é apresentada a dramatização ou a comicidade dos fatos que ocorrem em sua atmosfera de “vida”.

Nessas produções literárias de Del Picchia, o ambiente é essencialmente representado por duas sistematizações: a primeira sublinha a existência de um mundo coerente e harmônico, onde a busca pela felicidade ou pela salvação religiosa se faz necessária; em contrapartida, a segunda perspectiva enfoca a maneira por meio da qual as desilusões e as adversidades induzem as personagens principais a um profundo sentimento de crise — o que, contraditoriamente, causaria a autodestruição de suas próprias idealizações.

Em “O apóstolo”, há um questionamento explícito, que traduz ironicamente a descrença nos preceitos religiosos, destacando o antigo confronto entre civilização e barbárie, atraso e progresso. Aqui, a religião não é considerada somente como um instrumento de fé, mas também se transforma em algo potencialmente destrutivo. Os conceitos doutrinários tradicionais são sarcasticamente alterados, subvertidos. De tal forma, por meio da paródia feita principalmente em volta do episódio de Canudos, por mais paradoxal que seja, há a representação da sacralização do profano em detrimento de crenças e liturgias religiosas tradicionalistas, a fim de revitalizar a própria revolução artística que era feita na época, demarcando, para tanto, o confronto entre tradição e modernidade.

Por seu turno, “O crime daquela noite” traz um inevitável embate entre preconceito racial e violência, problematizados por um estupro e um filicídio. Desse modo, a tragédia pessoal da protagonista Beatriz talvez pudesse remontar às peripécias do teatro grego, no qual, entre outras características, o assassinato de um membro familiar tornar-se-ia drasticamente inevitável. Assim, o sentimento de terror, de ódio e, até mesmo, de piedade estão simultaneamente relacionados e sublinham a sobreposição de figuras e formas discursivas, apresentadas de tal modo que traduzem os pensamentos e imagens que se passam na mente da personagem central. Com efeito, “O crime daquela noite” e “O apóstolo” configuram uma contundente subversão dos valores éticos, políticos e religiosos, visando à “re-elaboração provocatória” da literatura brasileira.

Nas quatro narrativas, o mundo moderno pode ser interpretado como um importante componente literário, uma vez que, em meio às transformações representadas no universo ficcional, as concepções dos indivíduos também se desfazem. Nesse ponto, tem-se certa formulação que talvez pretendesse ilustrar aquilo que Mário de Andrade designou de “amihoramento político-social do homem” (ANDRADE, 1974: 255). Ou seja, acredita-se que a re-configuração artística de todas essas obras citadas, de certa maneira, poderia conduzir determinado receptor a uma distinta conscientização das questões por elas suscitadas. Portanto, a teoria da modernidade também permite sublinhar o comprometimento do escritor com o seu tempo, não só pensando em tendências estético-literárias — como no caso de Del Picchia, que até hoje é conhecido principalmente por ter participado da Semana de Arte Moderna. Não é por acaso que, de algum modo, as suas obras ficaram durante muito tempo à margem do cânon literário.

Tanto nas obras de Menotti Del Picchia quanto nas de Dyonelio Machado, a decadência também é passível de ser formulada por uma expectativa que se desmancha em contato com as transformações proporcionadas pelas contradições da modernidade. Isso quer dizer que, se em

um primeiro momento, é apresentado o anseio pela busca de uma experiência inovadora. Logo em seguida, essa mesma pretensão poderia ser transformada em um tipo de desilusão, representada, peculiarmente, no desenrolar de cada história.

A fim de comparar as quatro produções literárias mencionadas, é considerada também a função do trabalho com a linguagem, instituída pelos mecanismos estruturais da narrativa, ou seja: tempo, espaço, enfoque e construção das personagens. A partir disso, além de problematizar alguns temas relativos à tradição e à modernidade, pretende-se observar: a) de que forma o mundo moderno é configurado diante das transformações ocasionadas pela técnica e pelo desenvolvimento citadino ou agrícola e como estas mesmas mudanças direcionam a maneira dos protagonistas compreenderem o espaço ao redor; b) qual seria a finalidade da representação de um embate entre o mundo exterior e o mundo psíquico, projetado pelo personagem e também explicado pelo narrador; c) destacando certas desilusões em torno de *falsas promessas*, advindas do desenvolvimento técnico-científico e do progresso, investiga-se também a maneira pela qual é desencadeado um tipo de choque presente, a seu modo, nas composições estudadas. Aqui, é importante ressaltar que a crítica não está direcionada ao progresso, mas exclusivamente à denúncia de suas contradições.

Além disso, é preciso lembrar que o termo modernidade traz acepções que, através dos tempos, adquire inúmeras reformulações. Como observa Octavio Paz, cada época e cada sociedade têm a sua modernidade distinta. Para ele, “hay tantas modernidades como sociedades” (PAZ, 1992: 387). A teoria sobre a modernidade freqüentemente explicita um confronto direto entre o antigo e o novo; tradição e ruptura. Este conceito fundamental, no campo artístico-literário, acarreta muitos problemas de sistematização. Mas o importante a destacar é que o presente trabalho almeja somente *mapear* alguns pontos dessas truncadas definições, pois existe uma tendência poética da modernidade que antecipa os moldes estabelecidos pelo Movimento Modernista. Por esse prisma, Haroldo de Campos (1997) traz alguns aspectos da secular querela entre antigos e modernos, passando pelo humanismo medieval e renascentista italiano até a lírica na era industrial e a poesia concreta nacional.

Em síntese, para analisar as narrativas de Menotti Del Picchia e de Dyonelio Machado, também são consideradas algumas formas de representação interligadas à modernidade dos primeiros decênios do século XX: quer seja focalizando a modernização dos preceitos religiosos ou uma ampla experiência do trágico moderno, quer seja sublinhando as transformações advindas de conceitos de civilização e de progresso. Portanto, acredita-se que essas elaborações artísticas trazem, em si, marcas profundas do tempo histórico em que foram escritas.

## **INRODUÇÃO:** a relação entre campo/cidade e modernização/progresso

Ao analisar a obra poética de Charles Baudelaire, em seu texto intitulado “A modernidade” (1975), Walter Benjamin destaca alguns exemplos de como se constituem as transformações ocorridas no contexto histórico da Paris em meados do século XIX. Entre outros objetivos, ele almeja definir como a modernidade é representada na produção literária do poeta francês e a maneira pela qual é manifestada uma perspectiva que traduz aspectos de determinado desencantamento do mundo. Contrastando a figura clássica do herói à do burguês em crise, Benjamin se vale das mesmas técnicas adotadas pelas vanguardas artísticas. Para isso, é resgatada a concepção de oposição ou de choque que traz em sua intrínseca definição o sentido de “revelação” ou de “descoberta”, a fim de sistematizar coerentemente o significado literário-cultural do momento histórico, para o qual a focalização poética se volta. Assim observa Sandra J. Pesavento, ao comentar o método crítico do autor: “cortando os vínculos genéricos passado/presente, o que Benjamin postula é a criação de contra-imagens que rompam o contínuo da história, oportunizando o que se chamaria ‘o salto do tigre’, que daria margem à inteligibilidade, pelo contraste” (PESAVENTO, 2002: 19).

Ao destacar a inter-relação de imagens e de formas discursivas antitéticas, que estão contidas tanto na poesia de Charles Baudelaire, quanto na paisagística urbana francesa, Walter Benjamin enfatiza o contraste do efeito que a junção do “antigo” com o “novo” representa para a concepção de realidade do indivíduo que habita a metrópole moderna. Em outras palavras, a partir da leitura da obra baudelaireana, é averiguada a revelação que confronta o sublime com o grotesco, presentes nos aspectos imagéticos da nova urbe, confundidos com os traços que caracterizariam as “ruínas” da antiga cidade parisiense. De tal modo, a modernidade passa a ser interpretada como a arte da transitoriedade, visando poeticamente a extrair o eterno do efêmero. Portanto, “a modernidade caracteriza uma época; caracteriza simultaneamente a força que age nesta época e faz com que ela seja parecida com a antigüidade” (BENJAMIN, 1975: 17). Em suma, depreende-se que, segundo o filósofo alemão, a teoria de Charles Baudelaire, por um lado, está interligada à antiguidade, principalmente enquanto “substância” e “inspiração” poética e, por outro, aponta artisticamente para as divergências sócio-político-culturais eclodidas durante o século XX.

Com a contextualização da modernidade do século XIX, a representação literária das contradições sociais presentes na cidade moderna torna-se cada vez mais recorrente. Por outro lado, é somente no século XX que “o processo de modernização se expande a ponto de abarcar

virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento” (BERMAN, 1986: 16-17). Triunfos estes que estão simbolizados de antemão nas obras de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, por exemplo. Nestas, não obstante, a concepção de uma cultura massificada é traduzida por um ponto de vista crítico, que denuncia, simbolicamente, a condição em que se constitui o desenvolvimento geográfico e populacional de seus respectivos contextos. É, portanto, neste sentido que Walter Benjamin, ao analisar a poética do escritor das *Flores do Mal*, tenta resgatar a maneira pela qual a modernidade se relaciona com imagens da Paris da época<sup>1</sup>.

Com o intuito de definir a estética da modernidade referente, sobretudo, ao fim do século XIX e à primeira metade do século XX, Maria Teresa de Freitas (1991: 15-16) ressalta a relação entre a transformação e a negação do passado — a qual seria, posteriormente, exposta pela concepção artística do Movimento Modernista e exemplificaria certo tipo de tradição moderna. A autora observa que cada época, tendo a sua própria modernidade, é caracterizada por dois aspectos fundamentais: por um lado, pela priorização e pelo culto ao novo e, por outro, pelo sentimento de crise engendrado a partir da própria valorização da novidade. Todavia, a noção de crise, advinda deste contraste, presente no cerne da definição de modernidade, por natureza, é ambígua, já que faz de si mesma um instrumento que contextualiza as suas próprias incoerências. Citando a definição com a qual Jean Baudrillard conceitua a modernidade, Maria Teresa de Freitas exemplifica a maneira como tal poética está impregnada por sentimentos de crise dos conceitos

filosóficos e políticos, estabelecidos nos séculos XVII e XVIII, a partir sobretudo da guinada geral provocada pela revolução francesa, e do progresso contínuo da Ciência e da Tecnologia, que introduziram na vida social e política uma dimensão de “mudança permanente”, de desestruturação dos costumes e da cultura tradicional. Crise também dos valores morais, ligados de certa forma a um imaginário religioso, que perde sua força perante o avanço da Ciência e do materialismo histórico que iria florescer na geração “pós-revolução francesa” — a morte de Deus, que anuncia Nietzsche. Crise enfim da própria crise, que instala a morte de tudo. (FREITAS, 1993:16)

---

<sup>1</sup> No ensaio “A Modernidade segundo Walter Benjamin”, Willi Bolle sublinha a perspectiva crítica e poética que focaliza determinada classe da sociedade parisiense do século XIX: “O esgrimista, o *flâneur*, o sem posses, os filhos de camponeses depauperados obrigados a se alistarem como mercenários, miseráveis, lúmpens, proletários, assalariados, suicidas, papa-defuntos, melancólicos, inúteis, vadios, milhares de marginais, criminosos, prostitutas, lixeiros, lésbicas, *dandys*, revolucionários – formam uma enumeração caótica, uma massa compacta de personagens, através da qual o ensaísta [Benjamin] mostra a cidade da perspectiva dos excluídos: ‘Uma população pobre, doentia é o fundo, contra o qual se destaca a silhueta do herói’. A essa imagem Baudelaire dá uma legenda à sua maneira, opondo a palavra *modernité*” (BOLLE, 1993: 72, grifos nossos). Tal aspecto está relacionado à arte mnemônica, ou seja, à arte da memória; da psique que capta as imagens e, posteriormente, as representa artisticamente.

Pode-se dizer que essas contradições causadas pela crise da modernidade estão interligadas à manifestação da “desrealização” presente na arte pictórica e literária do século XX, a qual representa a “desfiguração” do indivíduo moderno em torno do seu ambiente de vida, bem como a deturpação dos seus ideais, acarretando, por conseqüência, a falta de seus traços humanos, morais, religiosos, etc. De certa maneira, tal aspecto faz parte dos contos “Um pobre homem” e “Melancolia”, pois as figuras humanas (compreendidas aqui como os protagonistas) perdem por vezes o seu lugar na narrativa, uma vez que é dado destaque às máquinas, simbolizadas por uma locomotiva e um trator, englobando, além disso, uma acentuada busca pelos bens materiais.

Durante o século XIX, devido à crença positivista, motivada pelo progresso e pelo desenvolvimento científico e tecnológico, o conceito de arte e literatura aproximava-se de determinada concepção da realidade, ou seja, buscava-se atingir um significativo efeito realístico. Em oposição a tal definição, o século XX foi profundamente marcado por dúvidas, ocasionadas por diversas crises políticas, epistemológicas, culturais, etc. Na esteira de Ortega y Gasset, Gustavo Bernardo Krause (2004: 24) chega a nomear o século passado como “centúria da incerteza”. Este aspecto, no que diz respeito ao âmbito artístico desta era de contradições, é configurado de maneira peculiar, pois, dentre outras causas, resulta na citada acepção de desrealização ocorrida na arte pictórica e no *corpus* romanesco. A crise fundamentada pela modernidade e a dúvida do sujeito moderno começam a produzir, de certo modo, a perda da crença em Deus; ao desenvolvimento urbano se juntam a miséria, os assassinatos, o preconceito, o roubo, etc. Tais temáticas são, peculiarmente, trabalhadas nos textos estudados de Menotti Del Picchia.

Entre outras características, determinadas composições literárias que abrangem o período da *Alta Modernidade*<sup>2</sup> deturpam, contundentemente, a consagrada figura do herói clássico e a totalidade que fornece coerência à obra, uma vez que passam a representar o homem sem as suas máscaras sociais, perdido em um labirinto moderno, repleto de desilusões e de mistérios. Conseqüentemente, poder-se-ia dizer que a estética da modernidade eleva a um patamar extremo a oposição formal, entre a epopéia e o romance, no sentido proposto por Georg Lukács (2006), cuja principal relação é estabelecida entre a figura degradada do *herói problemático*, apresenta pelo protagonista romanesco, e a representação do herói clássico, comumente associada a personagens da *Odisséia* e da *Iliada*. Para tanto, também é preciso considerar a mudança paradigmática entre o mundo épico e o mundo burguês, bem como as suas

<sup>2</sup> Termo utilizado por Hans Ulrich Gumbrecht, em seu livro *Modernização dos sentidos* (1998), para se referir à arte dos primeiros decênios do século XX.

implicações, contidas na estrutura do trabalho artístico-literário, pois sustentam que “à poesia antiga substituiu-se a prosa da vida moderna e que o romance é a representação artística típica dessa condição moderna de alienação” (ANTUNES, 1998: 183).

A representação concernente a certas obras que trabalham a temática da modernidade traduz, por vezes, a cidade como lugar esplêndido, representante do progresso e das conquistas tecno-científicas. Em contrapartida, a urbe também pode ser apresentada como um espaço obscuro, onde a barbárie, o totalitarismo e a desumanização predominam e transformam até mesmo as relações humanas<sup>3</sup>. Configura-se um ambiente que, ao mesmo tempo, representa a ordem e, paradoxalmente, o caos: remetendo-se àquilo que Jean Starobinski denominaria como *as máscaras da civilização*. A palavra civilização, segundo as suas variações etimológicas, ora pode receber um significado de esplendor, ora uma acepção de decadência. E, ao contrário do que ocorria na Antiguidade, no mundo moderno cada nação tem “sua civilização própria, mas que, em vez de abolir a violência das sociedades ‘primitivas’, lhes perpetua a brutalidade, sob aparências enganadoras. Em lugar de uma barbárie de face descoberta, as civilizações contemporâneas exercem uma violência dissimulada” (STAROBINSKY, 2001: 19) — esta seria aquele tipo de barbárie imperceptível, mas que afeta, diretamente, todos os setores sociais e culturais.

O homem moderno, ante um mosaico de novas experiências, perde não só o ponto referencial do âmbito onde vive, mas também tem dificuldade de reconhecer o seu semelhante e, de certo modo, passa a ignorar a si mesmo<sup>4</sup>. Todavia, em algumas obras literárias que representam as contradições engendradas pelas divergências da modernidade, perante esta perda de identidade, há uma busca, por parte das personagens, que pretende minorar o seu sofrimento e que exemplifica uma relação de caráter introspectivo. É por essa razão que tal tipo de composição literária vincula-se a determinados preceitos filosóficos modernos, pois “umas das mais persistentes tendências da filosofia moderna desde Descartes, e talvez a mais original contribuição moderna à filosofia, tem sido uma preocupação exclusiva com o ego, em oposição

---

<sup>3</sup> Nesse sentido, o livro *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, exemplifica bem um tempo futuro no qual o progresso e o avanço tecnológico, junto ao domínio integral das técnicas científicas e das máquinas, debilitam as relações humanas, classificando os seres como inumanos e agrupando-os como entes “superiores” e “inferiores” ou civilizados versus selvagens. Assim é apresentada uma sociedade de “seres condicionados”, na qual são questionadas a ética e a moral de um tempo passado, comparando-as com as normas de seu momento presente.

<sup>4</sup> Ao comentar as relações sociais da época (por volta de 1887), o romancista Thomas Hardy observa que “Londres parece incapaz de *se ver*. Cada indivíduo tem *consciência de si próprio*, mas *ninguém é consciente da coletividade como um todo*, fora, talvez, um outro basbaque que olha a seu redor, boquiaberto, com ar um tanto parvo” (HARDY, apud WILLIAMS, 1989: 291, grifos nossos).



à alma ou à pessoa ou ao homem em geral, uma tentativa de reduzir todas as experiências entre o homem e si mesmo” (ARENDDT, 1990: 266).

Diante das transmutações ocorridas no espaço, o indivíduo passa a ser solitário; as suas descobertas e as suas atitudes tornam-se imensuráveis, na medida em que a experiência humana é introduzida no turbilhão que é a vida no ambiente da metrópole moderna. No mencionado tipo de focalização artística, o transeunte, ensimesmado, passa muitas vezes despercebido. Tais aspectos “pertencem àqueles que atravessam a cidade como que ausentes, perdidos em seus pensamentos ou ações” (BENJAMIN, 1975: 9). Portanto, na representação da cidade, há um tipo de paradoxo distinto, uma vez que esta seria o ambiente da percepção de coletividade, mas o que se percebe, por vezes, é a ausência de sentimentos comuns, mesmo que, aparentemente, algumas práticas ou condutas sociais sejam semelhantes.

Por sua vez, com a modernização de seus preceitos<sup>5</sup>, a religião pouco a pouco deixa de estar totalmente vinculada a uma busca pela salvação; a crença em Deus perde, paulatinamente, parte de sua fundamentação, pois a civilização e a técnica passam a ensinar ao homem que, de agora em diante, ele mesmo pode guiar o seu destino e construir o seu próprio mundo, embora este seja “artificial”. Em contrapartida, ao passo que o desenvolvimento cada vez mais se expande, o indivíduo moderno se vê obrigado a destruir a natureza, para criar as suas novas invenções. É por essa razão que “os homens adquiriram da natureza um tal controle, que, com a sua ajuda, não teriam dificuldades em se exterminarem uns aos outros, até o último homem” (FREUD, 2006: 146)<sup>6</sup>. Sob tal enfoque, observa-se que mais de uma obra da literatura brasileira questiona veementemente essa aceção — de progresso ou da modernização de valores sociais, por vezes paradoxalmente instituída — correlacionada à deturpação de conceitos da religião ou à destruição do homem e do espaço onde este vive. Como exemplo disso, pode-se dizer de antemão que “O apóstolo” retoma e reforça, irônica e criticamente, os fatos ocorridos no Arraial de Canudos.

Na história do capitalismo, as transformações sofridas pelo ambiente rural ocorrem a partir do objetivo central de expandir ao máximo a produção agrícola. Entretanto, para se obter determinados propósitos financeiros, é comum que a manipulação da natureza (representada pelo *labor* da terra) se constitua a partir da intensa exploração do ser humano. Por outro lado, na

---

<sup>5</sup> Para o estudo desse assunto, é utilizado, sobretudo, o livro intitulado *O Impacto da Modernidade na Religião* (1992), organizado por Maria Clara Lucchetti Bingemer.

<sup>6</sup> O completo domínio sobre a técnica fez com que o homem acreditasse na sua suposta emancipação em relação à crença religiosa. Nesse sentido, Anatol Rosenfeld (2000: 145) observa que “o homem não valoriza como antigamente o valor da humanidade. Embevecido pelas criações da sua mão e de seu cérebro, inclina-se para uma espécie de autodeificação e desenvolve uma fé intensa na força redentora da técnica”.

literatura que representa as relações entre campo/cidade ou modernização/progresso, assim como ocorre no conto “Um pobre homem”, tal característica é simbolizada de maneira subversiva. Como exemplo disso, destaca-se a inversão dos papéis desempenhados por algumas personagens centrais, pois, entre outros aspectos, a *reificação*<sup>7</sup> sofrida por tais protagonistas questiona e denuncia a sua própria condição existencial, que, às vezes, se torna alienadora. Isso acontece porque, a fim de focalizar o melhoramento da terra ou de obtenção excessiva de lucro, são sublinhadas subjetivamente ou não relações meramente quantitativas. Além disso, é importante ressaltar que, em meados do século XIX, o processo referente à relação de introspecção e subjetividade do homem desenvolveria um tipo específico de reificação, uma vez que esta poderia exemplificar “principalmente o desaparecimento das consciências da totalidade social transindividual a favor de um individualismo” (GOLDMANN, 1973: 24).

Com a expansão capitalista, as características expostas acima se tornaram cada vez mais evidentes, principalmente na arte e na literatura dos séculos XX e XXI. Determinados intérpretes da cultura moderna, como Herbert Marcuse e Theodor Adorno, chegaram a sublinhar a existência do *One Dimensional Man*. Nesse sentido, a filosofia, a sociologia, a antropologia e, em outro patamar, a representação literária, por exemplo, apontam para as divergências causadas durante o período paradoxal que foi o século passado. Com isso, percebe-se que se manifesta na arte e literatura do século passado “uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (ROSENFELD, 1996: 97). A análise comparativa proposta também considera tal precariedade do homem, diante do seu ambiente repleto de mudanças, ocasionadas em nome do progresso ou da técnica.

Num período de constantes transformações, representar “a desfiguração do humano” e a “desrealização do mundo” passou a ser cada vez mais complexo, entre outras causas, devido à focalização do fluxo de consciência das personagens e, conseqüentemente, ao modo como os traumas e os choques são sobrepostos a uma mente conturbada. No entanto, a partir da experiência estética, pode-se afirmar que o receptor passa a procurar traços que particularizam certas características específicas à obra de arte. Em outros termos, com a apreciação das quatro composições em questão, também é almejado compreender determinado efeito que traduziria “uma ‘realidade’ que, no sentido da diferenciação, é mais intensa do que a experiência na

<sup>7</sup> Como observa Lucien Goldmann, ao se debruçar sobre umas das mais representativas análises de Marx: “na sociedade capitalista liberal, as relações entre os homens tinham perdido muito de seu caráter qualitativo e humano para se transformarem em *simples relações quantitativas*. Além disso, sua essência como relações sociais, e interumanas desaparecia da consciência dos homens para reaparecer sob forma reificada como propriedade das coisas” (GOLDMANN, 1973: 23, grifo nosso).

própria realidade objetiva e que, precisamente nesta intensidade, revela imediatamente a oculta essencialidade do real” (LUKÁCS, 1970: 271). Tal afirmação é confirmada pelo fato de que, dentre outras funções sociais, a literatura favorece ao homem a retomada de conscientização (quer seja moral, ética e humanística, quer seja política, etc.), muitas vezes, obscurecida pelos seus problemas pessoais ou por sua própria “condição humana<sup>8</sup>”, em torno de um mundo repleto de catástrofes, de guerras e de perseguições políticas.

Por intermédio da análise dos contos “Um pobre homem” e “Melancolia” e das narrativas “O apóstolo” e “O crime daquela noite”, percebe-se que a noção de mudança de valores tradicionais (já destacada por Lukács e por alguns estudiosos de sua obra, considerando principalmente as produções artísticas da era moderna) é representada de maneira que são traduzidas as incoerências apresentadas pela estética da modernidade<sup>9</sup>. Nesse sentido, em tais obras de Dyonelio Machado, é valorizada uma perspectiva extremamente crítica, acerca de variados fatores de exploração, acarretados pela produção capitalista industrial ou agrícola. Isso ocorre tanto por meio de indagações que denunciam as discrepâncias que dividem a sociedade em grupos de oposição, quanto a partir de questionamentos que discutem, literariamente, o fetiche inerente às relações interpessoais, o qual restringe a condição do ser humano a uma mera correlação com a produtividade capitalista. De tal modo, os contos de Dyonelio Machado aproximam-se da característica *proteiforme*, sublinhada por Alfredo Bosi, segundo a qual considera que “o conto não só consegue abraçar a temática toda do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados” (BOSI, 1995: 7).

Por outro lado, a partir das elaborações literárias de Menotti Del Picchia, observa-se que, satirizando princípios de civilização, os preceitos tradicionais são, completamente, deturpados. Nesse sentido, com “O apóstolo”, além de procurar compreender como se estabelece a representação das influências da modernização dos dogmas e das crenças religiosas, devido principalmente a um conflitante sincretismo, almeja-se averiguar, também, o modo como é constituída a peculiar comparação com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha — especialmente com o episódio da Guerra de Canudos. Por tal perspectiva, pretende-se refletir sobre “o impacto da modernidade (...) na noção de *salvação* cristã” (MIRANDA, 1992: 198), já que, à medida que o avanço técnico-científico é consolidado e a racionalização adquire cada vez mais valor, a fé em

---

<sup>8</sup> No decorrer do trabalho, a expressão “condição humana” é utilizada como sinônimo de um íntimo conflito das personagens.

<sup>9</sup> Com tais características, pretende-se delimitar a representação “de um dos fatores mais marcantes da vida moderna: a fusão de suas forças materiais e espirituais, a interdependência entre o indivíduo e o ambiente moderno” (BERMAN, 200: 129).

Deus torna-se abalada. Por sua vez, “O crime daquela noite” traz à tona a representação de como a modernidade influi, sobretudo, na “vida” dos personagens Beatriz e Fábio Norris.

Aqui, o sujeito da enunciação poderia se identificar com o *flâneur* benjaminiano, uma vez que delimita e questiona, com muita perspicácia, todas as incoerências ocorridas na cidade moderna, que é traduzida como um ambiente totalmente incoerente. As figuras do estuprador; da mãe que assassina o próprio filho; do corpo da criança morta em estado de putrefação; do político insensato; do transeunte passando ensimesmado pelos labirintos da urbe “anoitecida”; todas essas figuras talvez aludissem à imagem daquilo que foi considerado por Baudelaire como um dos fatores oponentes ao *esprit de la modernité*, a fim de destacar as próprias contradições da modernidade. Portanto, semelhante às observações de Charles Baudelaire, Del Picchia, sobretudo com “O crime daquela noite”, está preocupado “em pintar, com vigor e novidade, o homem moderno (...) como resultante dos refinamentos de uma civilização excessiva, o homem moderno com os seus sentidos aguçados e vibrantes, seu espírito dolorosamente sutil, seu cérebro saturado” (VERLAINE, apud BERMAN, 2000: 130).

Com as considerações expostas acima, pretende-se problematizar alguns dos paradoxos fundamentais da modernidade <sup>10</sup>. Como a concepção de progresso poderia causar, ao mesmo tempo, um tipo de sentimento de retrocesso ou de decadência? Como a riqueza e a miséria, otimismo e pessimismo estariam sobrepostos a uma temática que privilegia tendências da modernização de uma época? Como é representado o impasse intersubjetivo das personagens diante dessas questões? A partir dessas reflexões, almeja-se averiguar a maneira pela qual é constituída determinada crítica à decadência referente ao mundo moderno. Para tanto, não se esquecendo que “os textos de ficção utilizam (...) os mesmo mecanismos referenciais da linguagem para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis” (COMPAGNON, 2006: 136).

---

<sup>10</sup> Ao delimitar cinco paradoxos da Modernidade, Antoine Compagnon constata pertinentemente que o “moderno seria o que rompe com a tradição e tradicional o que resiste à modernização (...). Falar de tradição moderna seria, pois, um absurdo, porque essa tradição seria feita de rupturas (...). Na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição (...). A tradição moderna, escrevia Octavio Paz (...), é uma tradição voltada contra si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência” (COMPAGNON, 1999: 10-11). É importante observar que o autor sublinha o paradoxo que seria um dos princípios básicos da Modernidade e de sua definição estética.

\*\*\*

Embora a fortuna crítica a respeito da produção artística de Dyonelio Machado e de Paulo Menotti Del Picchia seja relativamente escassa, as narrativas estudadas merecem uma posição de destaque no quadro da literatura brasileira. Justamente porque elas instauram novos conceitos no âmbito literário nacional, representando e criticando temas polêmicos, repletos de implicações vanguardista-revolucionárias. Dessa forma, pode-se dizer, por exemplo, que tanto “O crime daquela noite” e “O apóstolo”, quanto “Um pobre homem” e “Melancolia” já trazem intrínsecas às suas composições artísticas um caráter literário engajado, o qual anteciparia, por seu turno, aquilo que seria, posteriormente, denominado projeto ideológico do Movimento Modernista.

A modernidade está relacionada à aceção de representação. Por isso, antes de analisar as composições literárias de Dyonelio Machado e de Menotti Del Picchia, é preciso ressaltar que, ao considerar a representação das contradições da *Alta Modernidade*, referentes à arte e à literatura das primeiras décadas do século XX, não seria viável reduzir o estudo das narrativas dos livros *Um pobre homem* e *O crime daquela noite* somente à função de seu contexto histórico, uma vez que apesar de representar o mundo:

A obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal. A sua razão é a disposição dos núcleos de significado, formando uma significação *sui generis*, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar. Este procura indicar a fórmula segundo a qual a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado, para dar nascimento ao outro mundo (CANDIDO, 1993:123-24)

Finalmente, é preciso observar ainda duas sistematizações gerais do presente trabalho, que dizem respeito à perspectiva metodológica adotada. Entre outras peculiaridades, a primeira está direcionada aos *entrechoques* de imagens e formas discursivas que simbolizam a temática da estética da modernidade e que estão sobrepostas à representação do universo ficcional de cada produção artística. Conseqüentemente, o ponto de vista de análise passa a ser relacionado à maneira a partir da qual os protagonistas lidam subjetivamente ou não com as mudanças ocorridas ao seu redor e como o sujeito da enunciação apresenta ao leitor os fatos por ele, minuciosamente, perscrutados.

Já a segunda sistematização refere-se aos títulos dos livros *Les désillusions du progrès*, de Raymond Aron, e *As máscaras da civilização*, de Jean Starobinsky, que são apropriados para

nomear a primeira e a segunda partes da dissertação. Por meio de tal estratégia metodológica, procura-se estabelecer um diálogo explícito com parte da teoria utilizada no decorrer das seguintes apreciações.

**PARTE I**

**AS DESILUSÕES DO PROGRESSO**

*Há vinte e sete anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética. Por isso dizemos que a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneiros, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como as dos grandes tanques (...) Poetas e artistas do futurismo... lembrai-vos desses princípios de uma estética da guerra, para que eles iluminem uma nova poesia e uma nova escultura.*

(MARINETTI, “Manifesto sobre a Guerra da Etiópia”).



## 1. Consciência crítica e arte literária

Devido ao seu envolvimento político com a Aliança Nacional Libertadora (ANL), Dyonelio Machado foi preso pela primeira vez em 1935. Desde então, permaneceria quase dois anos no cárcere e aderiria ao Partido Comunista. Neste período, conviveu com vários intelectuais que se encontravam na mesma situação que ele, como, por exemplo, Graciliano Ramos, detido em 1936. Com efeito, as recorrentes artimanhas políticas do governo de Getúlio Vargas prejudicaram o trabalho de diversos escritores da época. Não foi por acaso que Dyonelio Machado ficara vinte anos sem publicar, ainda que tivesse continuado a escrever. Até meados da década de noventa, pesquisadores ainda encontraram, em seu acervo pessoal, obras inéditas, como o romance *O Estadista*, escrito em 1926, mas somente publicado em 1995, ou como no caso de *Nuanças*, que permaneceria sem edição até 1981. Os efeitos da repressão ditatorial perduraram até meados dos anos 80. Estes e outros aspectos exemplificariam o *boom* de romances históricos, elaborados durante esse período, uma vez que, a partir de sua representação crítico-engajada, ainda hoje demonstram que a luta ideológica, contra o governo ditatorial, torna-se necessária.

Durante os anos 30 e 40, o monopólio editorial intensifica-se cada vez mais. No Rio Grande do Sul, quem o comandava era o denominado “Grupo da Editora Globo”, coordenado por diversos intelectuais, dentre os quais, destacavam-se Moysés Vellinho, Ernani Fornari, Vieira Pires e, até mesmo, Érico Verissimo. Explicitamente, esses membros editoriais mantinham, com frequência, contatos políticos com os dirigentes do Estado. Moysés Vellinho, por exemplo, “foi chefe de gabinete de Oswaldo Aranha (secretário do Interior no Governo estadual de Getúlio Vargas)” (BITTENCOURT, 1999: 37). Portanto, havia uma expressiva coligação que juntava a ideologia literária à política, intervindo de modo abrangente no vasto setor artístico-cultural. Por sua vez, Dyonelio Machado tinha completa consciência desses fatos e, por isso, não deixaria de criticá-los contundentemente:

O escritor se põe a serviço do poder pela forma indireta da estatização. Esta movimenta dois aparatos: a censura e os institutos do livro, — que os há, em esfera nacional estadual. Em ambas as frentes, o poder exerce a sua política: na censura, diretamente, — impedindo, suprimindo, confiscando; no instituto do livro, mediante a figura altamente engenhosa da co-edição, — que traz implícita a censura. E — o que é mais significativo — a co-autoria, pois, qual um gênio, invisível, mas presente, a co-autoria marca seu compadecimento junto do escritor, ditando-lhe o que convém ou não convém pôr no papel (MACHADO, apud GRAWUNDER 1997: 94)

A partir dessas observações, percebe-se que o autor traz à tona determinadas correlações entre indústria editorial, política e cultura, resvalando em questões que atingem diretamente o processo a partir do qual se constitui a produção de uma obra literária, que, por sua vez, passa pelo crivo do mercado, da crítica, das instituições políticas e, por fim, do público. Nesse sentido, é apontado para o fato de que a imagem que a mídia e os órgãos públicos fazem de certo escritor e de seu trabalho pode ser por vezes pejorativa, influenciando até mesmo a opinião dos leitores. Talvez a composição literária de Dyonelio Machado tenha ficado, por algum tempo, à margem do cânon, justamente, por não se encaixar nos moldes preestabelecidos pelo governo autoritário, mas por criticá-los e por destacar, sobretudo, as suas falhas no setor cultural. Além disso, alguns censores de sua obra deturparam ou não compreenderam a sua concepção de literatura e, subvertendo os valores eminentes à sua poética, colaboraram para instituir um distanciamento dos seus romances com o público do período em questão.

O livro de contos *Um pobre homem*, de certa maneira, delimita o início da perseguição política que estaria presente em boa parte da carreira intelectual de Dyonelio Machado. Publicado em 1927, somente recebera a segunda edição em 1995, ou seja, sessenta e oito anos depois. O conto intitulado “Noite no acampamento” fazia, inicialmente, parte desse livro. Contudo, durante a segunda Guerra, em 1942, por causa de uma interpretação arbitrária por parte das autoridades da instituição político-militar e de jornais da época, a narrativa mencionada fora excluída do volume de contos por ordem dos familiares do autor. O romancista chegou a sofrer ameaças e foi intimado a depor perante os oficiais. Nem mesmo na reedição mais recente, publicaram o texto outra vez, talvez por causa de resquícios do trauma ocasionado pelos órgãos do poder público.

De modo peculiar, tal exemplo sublinha as dificuldades enfrentadas por Dyonelio Machado, enquanto intelectual brasileiro, realmente preocupado com as divergências políticas, culturais e sociais que assolaram profundamente o seu país. Em contrapartida, a sua obra não deixaria de criticar, contundentemente, as incompatibilidades impostas pelo sistema político da época. A alegoria, recurso estilístico recorrente da produção literária do autor, permitia-lhe uma maneira arguta de apresentar os problemas da sociedade do período. Não é por acaso que um de seus protagonistas mais emblemáticos, o louco do Cati, seja a figura desumanizada de um homem sem rosto, sem nome, sem voz e sem atitude, comparado a um “cão acuado”, com medo de determinada perseguição que atinge diretamente a sua psique e a sua vida. Assim, n’*O louco do Cati*, é destacada a condição humilhante à qual o indivíduo está subjugado, vivendo em uma sociedade dominada por certo autoritarismo. Não é de se estranhar também que os temas de

repressão política e de injustiça social estejam presentes em toda sua composição artística: ora apresentados de maneira alegórica, ora de modo explícito e questionador.

A elaboração artística dyoneliana tende a proporcionar ao leitor a conscientização dessas causas mencionadas acima, mas problematizando-as sempre a partir de uma estética distinta: a que representa, essencialmente, o ser humano ante as suas experiências existenciais mais intimistas, quer sejam contraditórias ou não. Então, por meio de tal processo, o homem passaria a procurar a sua verdadeira humanidade. Como ocorre, de certa maneira, com o louco do Cati, que, no final da narrativa, adquire plena consciência dos fatos por ele presenciados. Isso também acontece com seu companheiro de viagem Maneco Manivela, que, além de fazer parte dessa última obra citada, é personagem dos romances *Desolação*, *Passos Perdidos* e *Nuanças*. Em suma, ambos os protagonistas citados enfrentam “uma espécie de rito de passagem humana, de um estado de consciência simples, quase mítica, para o de conscientização do homem como ser social, vivenciando situações-limite de opressão e perseguição” (GRAWUNDER, 1995: 22). Constatar-se-á que, dentre outros aspectos concernentes à obra do escritor gaúcho, tal característica peculiar também está presente na elaboração artística das histórias aqui estudadas.

Dyonelio Machado foi um escritor preocupado com a sua contemporaneidade, mas, segundo alguns críticos, sem ser totalmente influenciado pelos ideais do Movimento Modernista. Ele pode ser considerado um escritor moderno, por valorizar a inovação do ponto de vista literário

e da poética de sua época, em temática e motivos (...). As idéias do Modernismo, se o contagiaram em alguns aspectos, não o influenciaram em outros. Sua obra não se enquadra, por exemplo, em alguns dos princípios que o projeto modernista enfatizava: a afirmação do nacional como maneira particular de viver o universal; o rompimento com o passado “antinacional” (GRAWUNDER, 1994: 6)

No entanto, a comparação feita entre as narrativas de Dyonelio com as de Del Picchia valoriza também a representação do processo de urbanização, que os dois autores tanto sublinham nas composições estudadas: junto aos impasses sociais, valendo-se, muitas vezes, de influências da psicanálise. Assim, o mundo moderno também é configurado como um dos fatores que o homem tem de vencer, para manter a sua sobrevivência.

Sem dúvida, Dyonelio Machado pode ser considerado um dos precursores do conto moderno sul-rio-grandense. Os contos analisados, “Um pobre homem” e “Melancolia”, apresentam, de certa maneira, as transformações da passagem da representação do ambiente rural para o urbano, destacando, principalmente, a condição do homem em torno de suas aflições mais inerentes e aterrorizado pelos seus próprios fantasmas. Nas duas narrativas, o

processo de ascensão tecnológica ou capitalista está relacionado à exploração do ambiente de vida ou, até mesmo, à do ser humano. Por vezes, a transformação que ocorre no exterior equivale à que se passa no interior das personagens. A destruição do meio distorce as percepções de “vida” dos dois protagonistas. O homem é representado em um estado de inconsciência, do qual, no entanto, tenta se livrar. Ao mesmo tempo, é figurado um embate que entra em confronto com a alienação à qual as personagens centrais das duas histórias estão subjugadas. Ao contrário do que acontece em ambas as elaborações de Del Picchia, n<sup>o</sup> “Um pobre homem” e em “Melancolia”, o indivíduo moderno deixa de ser vítima das ilusões, freqüentemente, criadas por ele mesmo.

Não é por acaso que, no panorama literário nacional, Dyonelio Machado e Érico Verissimo merecem destaque, uma vez que a literatura do Rio Grande do Sul, com as obras dos dois autores, passa a consolidar-se perante o movimento de prosa brasileira e acompanha, “a sua trajetória rumo à investigação do lugar do homem na *sociedade e estrutura econômica* (...) Embora este reconhecimento não tenha se dado com a mesma intensidade, nem em épocas concomitantes, a *relevância de ambos no âmbito do romance nacional é inquestionável*” (ZILBERMAN, 1992: 94, grifos nossos). Com efeito, os contos “Um pobre homem” e “Melancolia” representam, antecipadamente, as principais características da produção artística de Dyonelio Machado e mantêm, de maneira distinta, um diálogo com seus romances escritos posteriormente.

## 1.1. Representação, tecnicismo e modernidade

A ascensão tecnicista foi um dos principais temas debatidos, durante as primeiras décadas do século XX. No campo concernente à arte e à literatura, com efeito, destacaram-se os Manifestos Futuristas, que pregavam a revisão integral dos moldes poéticos, pictóricos e teatrais. Da leitura de tais escritos<sup>11</sup>, depreende-se de modo geral o elogio à máquina, à velocidade, à simultaneidade e ao dinamismo. Nesse sentido, percebe-se que é assinalada uma nova percepção de elaboração artística, restritamente interligada ao tema da tecnicidade, como recurso estético, o qual consideraria o Futurismo como uma doutrina símbolo da *Alta Modernidade*. Não é por acaso que, nos polêmicos manifestos de F.T. Marinetti, o tecnicismo também está relacionado à “metalização onírica do corpo humano” e, de tal modo, é anunciada a completa supremacia do homem, em torno do domínio da técnica mecanicista.

A partir da sobreposição de “choques ideológicos”, os representantes dessa corrente artística utilizavam, entre outros exemplos, a temática da estetização da máquina e da guerra, para estabelecer um novo conceito de ruptura com a “tradição passadista”, visto que o Futurismo pretendia questionar certos preceitos estéticos, correlacionados aos movimentos artístico-literários que predominaram, durante meados do século XIX e começo do XX. Portanto, sob a insígnia da modernidade, tal vanguarda consagrou-se como um movimento extremamente revolucionário e, até mesmo, de cunho político, devido à sua coligação com o partido Fascista<sup>12</sup>.

Por intermédio dos Manifestos Futuristas, pode-se dizer também que é sacralizada a vitória do *homo faber* sobre o *homo sapiens*, pois estes escritos exemplificam um aspecto peculiar da mente do homem moderno, considerando-a “como a faculdade de fabricar *objetos artificiais*, a afirmação da invenção mecânica, como marco histórico e definidor de uma idade”. Por isso, “aquela máquina a vapor, que caracterizará a era contemporânea mais que as guerras e

---

<sup>11</sup> Cita-se aqui como referência principal de consulta os Manifestos presentes no livro *O futurismo italiano – manifestos*, organizado por Bernardini (1980). Além dessa obra, é utilizado como fonte referencial o “Manifesto sobre a Guerra da Etiópia”, que está reproduzido no do texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin.

<sup>12</sup> Para não restringir as concepções estéticas presentes nos Manifestos Futuristas, é importante mencionar que estes também desempenham uma função de: “transmitir o significado de uma profunda mutação da sensibilidade face à revolução científica e mecânica, como criar um novo código, capaz de dar conta dessa mudança de instaurar uma nova relação com o público conscientizado da necessidade de um novo tipo de fruição, não mais passivo e contemplativo e sim sintético e dinâmico como a realidade do novo século (...). É nessa perspectiva que deve ser analisada a exaltação da vida contemporânea, ‘exasperada pelas velocidades terrestres, marinhas e aéreas, e dominada pelo vapor e pela eletricidade’, o que levará a erguer um verdadeiro fetiche à máquina como símbolo mais representativo da renovada sensibilidade do homem do século XX” (FABRIS, 1987: 78-9).

revoluções, *amplia-se no discurso de Marinetti até abranger todas as conquistas técnicas da modernidade*” (FABRIS, 1987: 63, grifos nossos).

Em oposição a alguns ideais futuristas, e como um dos exemplos do condicionamento do homem, pode-se mencionar uma análise feita por Hannah Arendt, ao relacionar a máquina ao homem, em seu clássico estudo sobre a *Condição Humana* (1991). A autora observa a maneira como se constituem as operações estabelecidas entre os operários e o manuseio de certos instrumentos maquinários, destacando-se que, para uma comunidade de trabalhadores, o mundo da máquina, de certo modo, elabora determinadas funções, antes outorgadas ao mundo real, ou àquele ambiente em que ainda não havia o auxílio da técnica. Entretanto, Hannah Arendt percebe que a evolução do processo operacional acarreta a perda de seu caráter excepcional de reprodução, pois, para ela, os procedimentos

naturais de que se alimenta emprestam-lhe uma afinidade cada vez maior com o próprio processo biológico, de sorte que os aparelhos, que antes manejávamos tão livremente, começam a aparecer ‘carapaças, partes tão integrantes do nosso corpo como a carapaça é parte integrante do corpo da tartaruga (ARENDDT, 1991: 165-66)

Sob tal ponto de vista, a técnica maquinária não é somente considerada como um instrumento que auxiliaria a reprodutibilidade da matéria, mas também passa a ser compreendida como parte integrante da própria evolução humana. Portanto, observa-se que a máquina, concebida durante muito tempo como símbolo da civilização e assistente eficaz do ser humano, doravante poderia fazer parte de seu próprio sistema vital e afetaria, diretamente, a sua *práxis* de vida: quer seja de maneira benéfica, quer seja de forma prejudicial.

Os contos “Um pobre homem” e “Melancolia” representam, peculiarmente, a relação entre o homem e a máquina, que se forma por intermédio de um processo que exemplificaria um tipo de *racionalização técnica* da vida <sup>13</sup>. Nesse sentido, num primeiro momento da análise, considera-se que, diante de uma série de possibilidades proporcionadas pela ascensão tecnicista, pela metropolização ou pelo desenvolvimento agrícola, contraditoriamente os protagonistas passam por uma experiência distinta que representa um tipo de transformação, devido ao fetichismo em face da máquina (um trator e uma locomotiva) ou à excessiva busca pelos bens materiais.

Numa segunda etapa da apreciação, além dos elementos que denunciam o alheamento humano e demarcam as características da luta contra a reificação, é sublinhada a percepção que ambas as personagens centrais demonstram em face da mesma alienação ocasionada pelo

---

<sup>13</sup> O questionamento exposto por tais narrativas diz respeito à alienação e ao condicionamento, também causados pelo mau uso da técnica. É neste sentido que se elabora uma das críticas ao mundo moderno.

tecnicismo e por suas vertentes de caráter exploratório. Assim, embora este aspecto se estabeleça somente após as vicissitudes causadas pelo trator e pela locomotiva e se constitua de modo distinto, no decorrer das peripécias de cada narrativa, o ponto de vista adotado pelo presente trabalho pretende, de certo modo, destacar uma relação entre fetichismo e antifetichismo; inconsciência e consciência dos fatos que rondam a mente de cada protagonista.

Além disso, nos referidos contos, é verificado que existem certos aspectos de contradições, apresentadas por um sistema alegórico. Este representaria uma situação social específica, configurada a partir da tecnicidade em oposição à condição existencial de ambos os protagonistas; e determinaria, ao mesmo tempo, certa crítica à modernidade, concebida por uma falsa concepção de progresso.

É necessário sublinhar ainda que, para compor a análise dos dois contos, além da teoria geral sobre a poética da modernidade, retoma-se a tese de Georg Lukács sobre o conceito de reificação, segundo a qual considera que

O termo reificação (neologismo utilizado para exprimir o conceito alemão *Verdinglichung*, que poderíamos traduzir como coisificação) designa para Lukács o processo através do qual os produtos da atividade, do trabalho humano (e o próprio trabalho) se tornam um universos de coisas e relações entre coisas, um sistema ‘coisificado’ independente e estranho aos homens, que os domina por suas próprias leis. (LÖWY, 1990: 72-73)

Este conceito clássico, baseado primeiramente nas considerações de Karl Marx, já foi retomado por diversos estudiosos da cultura e da literatura, tais como: Lucien Goldmann, Michel Löwy, Fredric Jameson, Theodor Adorno, Horkheimer, Benjamin, Luiz Costa Lima, João Luiz Machado Lafetá, entre muitos outros.

A reificação está correlacionada ao fetichismo em torno de uma mercadoria. Esta relação peculiar provém do fato de o homem atribuir a um produto qualidades que ele na verdade não tem, supervalorizando-o excessivamente e transformando-o em objeto de admiração extrema. Assim como acontece com os dois protagonistas dos contos analisados aqui, o indivíduo moderno deixaria de ter influência sobre os objetos para ser, contraditoriamente, influenciado por eles. Devido a isso, as afinidades pessoais perdem uma de suas características fundamentais, pois o homem começa a ter uma íntima e estimada relação com coisas, produtos, máquinas, etc., e não somente com integrantes “reais” da sociedade. É importante observar que, nesse quadro, a modernidade adquire uma relação ampla, já que pode ser considerada como fonte geradora de tais produtos. Portanto, é por meio dessas constatações que a interpretação das duas narrativas também tem de ser compreendida.

Por se tratar de uma análise que retoma, de certo modo, teorias lukacsianas, não tem como deixar de *mapear alguns* temas referentes à ética e à moral, pois é preciso considerar que os textos de Lukács “se relacionam às questões *últimas da vida*; a estética está aqui (...) intimamente articulada com uma problemática ética, uma tomada de posição moral em relação à vida e à sociedade capitalista” (LÖWY, 1990: 114). Mesmo assim, constatar-se-á que a crítica apresentada pelos contos de Dyonelio Machado traduz, antes de qualquer coisa, uma necessidade de retomada da consciência político-social do homem.



## 2. A desumanização e o sentimento de vazio

*Tudo é vazio em ti e perante ti, pois tu levas o vazio e o deserto em ti.*  
(Hyperion Hölderlin)

### I

Mais do que o louvor à Guerra, a utopia futurista sublinha a total “supremacia do homem sobre a máquina subjugada”. De certa forma, o manifesto utilizado como epígrafe dessa parte do trabalho prenuncia a era da técnica e da destruição que seria feita em nome de conquistas da civilização. Uma de suas maiores tentativas estéticas seria a de *chocar* o seu suposto interlocutor.

Durante o século XX, a ambição em torno do domínio tecnológico passa a representar o desejo de vencer batalhas e de expandir territórios. Contudo, o homem moderno percebe, ao mesmo tempo, que é capaz de destruir não só a natureza, mas também a si próprio e a tudo o que foi cultivado até então. O poderio bélico, maciçamente representado pela bomba atômica, torna-se um símbolo da evolução técnico-científica, demonstrando, paradoxalmente, que todas as descobertas poderiam voltar-se, perigosamente, contra o seu próprio criador: o homem estaria à mercê da máquina e da tecnocracia. Nesse sentido, os contos “Melancolia” e “Um pobre homem” tratam especificamente do tema a respeito do domínio da *técnica* e do progresso, porém focalizados a partir da íntima relação do homem consigo mesmo e das transformações ocorridas em seu meio circundante.

Com efeito, o contexto histórico em que essas produções literárias foram elaboradas permite, de modo plausível, uma aproximação com aspectos da modernidade da época, já que, de acordo com Sandra Jatahy Pesavento (1980: 83-9), durante meados da década de vinte diversas indústrias, juntamente com a sua ideologia modernizadora, concentraram-se no sul do país. Ademais, a crise dos anos vinte agravou profundamente as condições pecuárias do Rio Grande do Sul, fornecendo, por outro lado, possibilidades para ampla instauração do plantio. Ou seja, percebe-se que esta temática é, especificamente, tratada por Dyonelio Machado em ambos os textos. Sendo que, na história de “Melancolia”, a representação da industrialização e da modernização da cidade é, minuciosamente, destacada; e, em “Um pobre Homem”, é trabalhado o tema da expansão agrícola arroseira. De tal modo, há uma valorização do contexto histórico do livro de contos *Um pobre homem*. Isso ocorre porque, ao contrário de muitas opiniões recorrentes, “não há grande texto artístico que não tenha sido escrito no interior de uma dialética de lembrança e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica da História” (BOSI, 1988: 278).

Parte-se do pressuposto de que, para a elaboração artística do conto “Melancolia”, o escritor e psiquiatra Dyonelio Machado apropriou-se, especialmente, de definições que mapeiam o estado melancólico do ser humano. Como se sabe, durante séculos, a melancolia, “doença do pensamento em excesso, é também a doença que mais leva a pensar, em outras palavras, que alimenta tanto a reflexão quanto a verve poética” (LAMBOTTE, 2000:10). Desde o Jeca Tatu, personagem de Monteiro Lobato, muitas obras da literatura brasileira, baseadas no assunto da melancolia, representaram o tema da tristeza, tais como: *Macunaíma*, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Manuelzão e Miguilim*, entre muitas outras.

Já, para a composição de “Um pobre homem”, há uma tentativa de representar uma “tragédia pessoal”, acarretada pela tecnicidade e pela exploração lucrativa de uma fazenda. Assim, ambas as produções literárias tecem um diálogo distinto com as características próprias à poética da modernidade. Destacando a relação entre homem e máquina, as duas obras de Dyonelio tendem a focalizar, peculiarmente, a transformação dos sentimentos dos dois protagonistas. Em outras palavras, as marcas de mudança estão presentes não apenas no modo de relacionamento de cada personagem, mas também na maneira de compreender as modificações do espaço que os cerca.

A princípio, a mencionada dicotomia entre campo/cidade e modernização/progresso, figurada no conto “Melancolia”, sublinharia, metafórica e metonimicamente, a manipulação que um trem exerceria sobre o protagonista Angelo, além de ser instituída por meio da representação da construção e destruição do espaço urbano. Aqui, as imagens e formas discursivas apresentam o desenvolvimento incipiente de uma cidade e o que as transmutações do ambiente urbano ocasionariam na “vida” do personagem central. Este, sob o ponto de vista crítico do sujeito da enunciação, passa a ser controlado como se fosse uma simples marionete<sup>14</sup>. Diante das decepções do progresso, a sua condição humana torna-se cada vez mais emblemática. Em decorrência disso, parece que Angelo não demonstra possuir sentimentos próprios, e praticamente não tem voz, uma vez que, ao ser comparado à máquina, é apresentado como um ser “inanimado”: sem “vida” e sem atitudes em face da tecnicidade.

Por seu turno, o conto que tem o mesmo título do livro, *Um pobre homem*, traz à tona uma problemática que se constitui de maneira *sui generis*. Inicialmente, o protagonista um pobre homem (cognominado deste modo por não ter nome próprio, como indica o artigo indefinido,

---

<sup>14</sup> Embora o livro *Pensées (Pensamentos)* tenha sido escrito em meados do século XVII, as seguintes afirmações de Pascal, devido ao seu aspecto ainda atual, exemplificam, de certo modo, a situação melancólica de Angelo: “A alma não encontra em si nada que a satisfaça. Quando pensa em si mesma, não há nada que a aflija. Isso a obriga a sair de si, procurando na aplicação às coisas exteriores perder a recordação do seu verdadeiro estado. Sua alegria consiste nesse esquecimento, e basta, para torná-lo miserável, forçá-la a ver-se e a estar consigo mesmo” (PASCAL, apud BENJAMIN, 1984: 165-6).

sugerindo a inexistência ou a inexatidão de uma identidade) não sabe que privilegia o desenvolvimento incipiente de sua fazenda, que está à mercê da aquisição de um trator e da obtenção de lucros, em detrimento dos afetos paternos, indicados pela condição de sua filha adoentada.

Assim, desenvolve-se em torno da segunda história citada uma comparação tensa e dramática, durante a qual os valores humanos também poderiam ser questionados, isto é, o que seria mais importante para este pobre homem: a valorização do trator, da fazenda e dos seus negócios ou os cuidados para com Nina, sua filha que está prestes a morrer.

Por meio da representação do *labor* da terra e da construção ou destruição do ambiente citadino e campestre, ambas as narrativas tratam do tema da transformação por que passa o espaço no qual o indivíduo vive, além de demonstrarem, também, o que isto provoca na vida de cada protagonista. As concepções de um pré-capitalismo agrário despertam o egoísmo e a reificação do pobre homem, e, de seu lado, Angelo percebe que a coerência da vida se desfaz ante o desenvolvimento metropolitano, que se instaura mediante a excessiva exploração do homem.

Por outro lado, observa-se que, nessas composições literárias, a reificação é instituída de modo peculiar: na medida em que a representação das relações humanas perde a sua focalização central para dar lugar à mera apresentação da correspondência fetichista entre o homem e a máquina, a trajetória das personagens começaria a ser figurada por meio de uma crise existencial ou “racional”. Tais aspectos estão expostos pelo condicionamento que a *técnica*, concentrada nas imagens da locomotiva e do trator, exerce sobre os dois protagonistas, acarretando, por conseguinte, a mudança de suas “concepções de vida”. Por conseqüência, no momento em que as personagens passam pelo processo de reificação ou fetichista, o mundo configurado nos contos de Dyonelio Machado é apresentado sob a égide de certo tecnicismo que, por seu turno, passaria a dominar, até mesmo subjetivamente, as respectivas personagens, sugerindo uma configuração alegórica distinta, muito recorrente na produção romanesca posterior do autor. Este aspecto será trabalhado em outra parte desse estudo.

O tecnicismo, mais compreendido como insígnia do poder e de exploração, é passível de ser interpretado como o principal responsável por causar o fetichismo e a reificação, destruindo os “objetivos de vida” de Angelo e do pobre homem. De certa forma, isto explicaria o motivo da “técnica [ter se tornado] o símbolo máximo de todas as alienações, dominando o homem em vez de ser dominada por ele” (ROSENFELD, 2000: 158). Nesse caso, os dois contos estudados não deixam de traduzir um relevante papel estético-humanista, exemplificando, conseqüentemente, uma correlação distinta entre a literatura e sua função social, uma vez que

colaboram para o receptor rever e reordenar, de maneira crítica e reflexiva, a sua própria concepção de realidade. Mesmo assim, é importante ressaltar que tal conscientização é formulada, principalmente, em volta dos questionamentos aos problemas políticos, econômicos e sociais, apresentados pelas temáticas dos dois contos.

Nesse sentido, semelhante ao que acontece no romance tradicional da década de trinta, no qual, entre outros elementos, “uma consciência-desencantada narra a desintegração e o colapso de um determinado universo social, apontando *implicitamente* para as transformações que derivam dessa ordem social em ruínas” (GIL, 1999: 36, grifo nosso), ambos os textos de Dyonelio Machado não deixam de apresentar e até mesmo antecipar uma crítica contra a estrutura capitalista agrária ou industrial.

Dentre outros aspectos, em uma primeira leitura, o que chama a atenção nessas obras é que cada protagonista está às voltas consigo mesmo. Tal característica acarreta uma relação introspectiva que revela os choques dos efeitos causados pelas vicissitudes representadas nas peripécias de ambas as narrativas.

Os acontecimentos desses contos apresentam a condição humana das personagens diante de um ambiente extremamente fechado: traço este que, de certa maneira, delimita o espaço ficcional deste gênero. E, desde suas primeiras linhas, essas narrativas sublinham uma ação praticamente consolidada, já que é pormenorizadamente *contada* pelo narrador, ao apresentá-la para determinados interlocutores. Ainda assim, é sempre destacado o modo como a problemática de ambas as histórias é atribuída às personagens, ou seja, a partir de suas implicações mais intimistas, referentes àquilo que “há de mais recôndito no ser humano”<sup>15</sup>. Por isso, uma das principais funções das produções literárias analisadas é a tendência de aproximar a sua temática a um *efeito do real*, pois cada narrativa de Dyonelio Machado possui, distintamente, um aspecto que exerce um atributo reservado, principalmente, ao conto: “a misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo (...), de modo que um (...) episódio (...) se converta no resumo de uma certa condição de vida ou no símbolo cadente de uma ordem social ou histórica” (CORTÁZAR, 1993: 153).

Em virtude de sua forma sucinta e intensa, o conto tem a sutileza de captar um momento singular da “existência” das personagens e representá-lo, não somente, como uma síntese de um destino humano individual, mas também, muitas vezes, sugerindo aquilo que perpassa as fronteiras do espaço ficcional. Portanto, o conto diz respeito a uma elaboração estética distinta que permite e, até mesmo, ultrapassa, metaforicamente, a significação e a estrutura apresentadas

---

<sup>15</sup> A expressão é de Antonio Candido, adequada aos propósitos do trabalho. In: \_\_\_\_\_ . *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos.

por este gênero literário peculiar. Na segunda parte da leitura dessas narrativas, pretende-se delimitar melhor essa característica.

Não é sem motivo que, no livro *Um pobre homem*, existem traços que ulteriormente demarcariam toda a elaboração artística de Dyonelio Machado. Como exemplo disso, têm-se os conflitos psicológicos e a desumanização que delimitam a trajetória de algumas personagens de seus melhores romances, como ocorre com os protagonistas de *O Louco do Cati* (1942), *d'Os ratos* (1935) e de *Desolação* (1944). Diante de tais condições, o homem tem de enfrentar os atordoamentos que rondam a sua mente e, conforme destaca Antonio Hohlfeldt (1983: 10), é somente depois de solucioná-los completamente, e a partir de um incessante confronto com o que se passa em seu interior, que o indivíduo poderá resolver os demais problemas do seu mundo exterior. Tal aspecto considera a incompreensão que o ser humano tem de si mesmo, principalmente por causa do citado embate subjetivo, perante o qual, nos contos “Um pobre homem” e “Melancolia”, o narrador tem amplo domínio da situação por ele analisada.

## II

O conto que apresenta a história do pobre homem pode ser desdobrado em três partes. A primeira diz respeito ao conflito do protagonista com a sua única filha, que saíra de casa durante a adolescência e, devido às dificuldades enfrentadas por ela, acabou se prostituindo. Este acontecimento, bem como a morte da mulher da personagem central (que falecera durante o parto dessa filha) também é responsável por suas futuras desilusões, já que, de certa forma, ele se sentirá culpado por sua falta de compaixão. Por isso, ele procurará nos seus negócios um amparo ou um jeito de superar as suas dificuldades. A segunda etapa engloba a comparação entre o ocorrido com Nina: especificamente a relação que representa, ao mesmo tempo, o momento em que ela está prestes a morrer e a ascensão agrícola da fazenda, que demonstra, por sua vez, a aquisição do trator. Por fim, tem-se a passagem do tenso diálogo entre o pobre homem e o médico. Este personagem é, concomitantemente, o responsável pelo enunciado narrativo e revela ao leitor, apenas no final da história, a condição do protagonista.

Além disso, o efeito fundamentado na idéia de intensidade e de tensão, como é concebido por Edgar Allan Poe (1999: 101-114), está presente nessa narrativa e torna-se cada vez mais saliente, até o seu desfecho emblemático, que resguarda uma característica particular. Assim, este traço aponta tanto para a elaboração técnica <sup>16</sup> da escrita do conto como para a

<sup>16</sup> Segundo Mario A. Lancelotti (1965: 13-21), a evolução *técnica* da constituição estético-textual do conto está restritamente interligada aos preceitos técnico-científicos e ao desenvolvimento do capitalismo de meados do século XIX. Nesse sentido, Lancelotti sublinha esses aspectos relacionando-os, principalmente, ao contexto

adaptação temático-literária delimitada pela focalização do sujeito da enunciação, que ora participa diretamente da história e ora tende a ver os acontecimentos de uma maneira neutra. Desse modo, observa-se que, embora o narrador do conto “Um pobre homem” faça parte da história, ele está submerso em um tempo e espaço posteriores àqueles da primeira parte da narrativa. É por esse motivo que ele tenta resgatar, com todos os detalhes, os fatos a partir da memória, demonstrando um amplo domínio sobre eles, mas sem a participação direta. Este aspecto, porém, só ocorre até determinado ponto, uma vez que, para dar veracidade aos relatos, o narrador começa a participar, explicitamente, dos eventos.

Sob tal perspectiva, é preciso considerar que a função do responsável pelo enunciado narrativo está submetida ao próprio estatuto do narrador testemunha ou homodiegético. Este estatuto, assim como destaca Carlos Reis (1975: 303), pondera que a presença do médico (quem, em um primeiro momento, narra imparcialmente a história de “vida” do pobre homem, para, em seguida, introduzir-se como personagem na narrativa) tem de respeitar a sua correlação com o protagonista, sendo que esta passa a ser condicionada pela função narrativa para a qual se volta.

Devido aos conflitos pessoais do personagem principal, o cultivo como meio de sobrevivência perde o seu significado *vital*, porque, com o paulatino progresso de sua fazenda, a exploração da terra está vinculada aos ideais do capitalismo agrícola, que provocam as principais características da reificação<sup>17</sup>. Isto acontece porque a natureza passa a ser tratada sob o restrito ponto de vista econômico, ou seja, como a “matéria-prima ou força indiferenciada de trabalho, que só adquire sua plenitude na medida em que se submete à lei, isto é, ao *logos* da dominação” (SUBIRATS, 1986: 52). Dessa maneira, há uma degradação significativa do espaço onde o pobre homem vive, já que o meio a ser cultivado torna-se meramente mais um dos componentes *quantitativos*. A natureza não é mais observada como um lugar aprazível, onde a relação entre o homem e o ambiente bucólico é eficaz por causa da sensação de tranquilidade que proporcionaria a alguém, mas é vista somente sob a égide da dominação lógico-racional, que tem por objetivo a intensa exploração da terra, voltada apenas para a aquisição de renda ou de bens materiais. Em outros termos, o pobre homem não pode constatar o que a natureza (a terra) tem de harmonioso e os frutos que ela poderia lhe oferecer, porque ele a restringe e a modifica, em benefício da racionalidade técnico-capitalista. Esta, em contrapartida, direciona propositadamente os seus objetivos.

---

histórico de Poe.

<sup>17</sup> É importante ressaltar que o termo reificação em alemão é *Verdinglichung* e pode ser traduzido literalmente por “tornar-se coisa”. Assim é possível dizer que os protagonistas dos dois contos passariam por esse processo.

Pode-se destacar também a função que a aparente ausência de imagens explícitas da natureza exerce sobre a narrativa “Um pobre homem”. Ora, não é estranho faltar o aspecto campestre a um conto que representaria o meio rural? Por essa razão, ao considerar o fenômeno da reificação, percebe-se que os objetivos estabelecidos a partir das acepções de um capitalismo agrário obscurecem principalmente o entendimento do indivíduo diante de tudo o que ocorre em seu ambiente circundante. Não é permitido mais a compreensão dos elementos fundamentais que qualificariam os acontecimentos realmente importantes para a sua vida. É por conta disso que “se a produção para o mercado permeia o conjunto da vida social, como é próprio do capitalismo, as formas concretas de atividade deixam de ter em si mesmas a sua razão de ser; a sua finalidade lhes é externa, a sua forma particular é inessencial” (SCHWARZ, 1978: 24). Com outras palavras, essa mesma valorização deturparia a percepção do que ocorre com a natureza, que é transformada pela ação da personagem central, além de interferir também as suas relações interpessoais.

A máquina descrita na narrativa é, exclusivamente, apresentada para salientar a exploração econômica da terra: “o trator, centro propulsor de todo esse movimento, seria a fonte de todos os progressos: daria força para puxar o arado e a segadeira, mover a trilhadeira de bomba d’água (...) e a sua granja *interior* ia-se silhuetaando pouco a pouco, ao contato daquele ‘colosso’ de aço e bronze” (...) (MACHADO, 1995: 101, grifo nosso). Ao mesmo tempo, constata-se que tal exploração atinge diretamente a psique da personagem central. E é, em virtude da extrema valorização econômica, que o pobre homem não reconhece mais a si mesmo e nem as pessoas com quem se relaciona, especialmente a sua filha, que falece sem os seus cuidados. Talvez a morte de Nina traduzisse a incapacidade de relacionamento do homem moderno. Nesse sentido, a relação de imagens e formas discursivas estabelecidas entre o que ocorre com Nina e as transformações da fazenda são sugestivas, já que abrangem considerável parte da narrativa e indicam a oposição referente à filha (A) e à fazenda (B), bem como o descaso que o pobre homem demonstra para com Nina:

A) Todo o seu corpo palpitava em febre, como se fosse um tassalho de carne viva que assasse num brasedo. Um petiz — o filho de um posteiro do pai — a servia, como um pequeno enfermeiro. Mas não a serviu por muito tempo, não, porque uma tarde, quando o céu, que ela podia espreitar pela estreita janela, se tingia de um rubro mais sanguíneo, Nina expirava, com aquela face triste, como um *cãozinho* que morre, *abandonado*, num oitão deserto e sombrio.

B) O velho acabava de montar o trator. Havia perdido dias no transporte das peças desde a margem do rio até a ‘granja’. *A sua instalação definitiva tomara um tempo enorme*, mas que ele iria descontar — pois não? — quando pusesse tudo aquilo em movimento.

A filha foi enterrada no cemitério da casa, ao lado da mãe. Enterro simples, *urgente*, poucas pessoas (MACHADO, 1995: 101, grifos nossos)

Retomando as teses de Karl Marx sobre as divergências engendradas pelo capitalismo, Marshall Berman sublinha o papel extremamente egoísta que o homem desempenha num mundo onde os valores morais, éticos e religiosos passam a ser contraditórios e, por isso, perdem o seu sentido originário: “homens e mulheres modernos podem muito bem ser *levados ao nada*, carentes de qualquer sentimento de respeito que os detenha; livres de medos e temores, estão livres para atropelar qualquer um em seu caminho, se os interesses imediatos assim o determinarem” (BERMAN, 2000: 112, grifo nosso). Tal ponto de vista condiz com o que acontece na história em questão, uma vez que, em um mundo onde o capital coordena as regras de convivência social, o que passa a ser valorizado são os lucros e os bens materiais ou de consumo. Isto está, restritamente, relacionado à ausência de afinidades que o indivíduo moderno demonstra para com o próximo, tornando-se, portanto, cada vez mais egocêntrico e solitário.

Se, por um lado, é configurada a reificação do ambiente e dos objetivos do protagonista (que, primeiramente, vive apenas para o melhoramento da terra e em prol da falsa vitória repercutida em torno da técnica e do *labor*), por outro, também ocorre a reificação ou “coisificação” de si mesmo. De certa forma, o pobre homem passa a ser observado como se exercesse as funções da própria máquina: “os planos bombardearam freneticamente a cabeça do camponês como um tambor (...) era comum vê-lo agora curvado sobre o terreno duro de argila, como sobre um papiro escuro e misterioso delineando construções, instalações novas, grandes melhoramentos” (MACHADO, 1995: 101). Assim sendo, um dos objetivos principais é o de construir até que se consolide completamente a transformação rendosa do espaço agrário. Eis aqui uma das características essenciais do *Homo Faber*: “mesmo sem ter consciência das mudanças que se operam, transforma o mundo por sua atividade” (BLOCH, apud SCLIAR, 2003: 97). Em oposição a isso, ao concretizar as suas ambições, a personagem começa a intuir que algo está errado. Ainda assim, antes de o pobre homem perceber as conseqüências ocasionadas pelo alheamento acarretado pelo tecnicismo e pela valorização da fazenda, ele já terá perdido determinadas referências que seriam fundamentais para o prosseguimento de sua vida, em harmonia com a sua própria consciência.

Na literatura brasileira, um dos melhores exemplos que diz respeito à reificação provém do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Por distorcer o processo a partir do qual se



estabelece o relacionamento interpessoal, o protagonista Paulo Honório deixa de observar humanamente os indivíduos<sup>18</sup>. Há a representação da dificuldade de compreender determinada acepção humanística (representada, sobretudo, pelas virtudes da personagem Madalena), uma vez que Paulo Honório somente está interessado na maneira como expandir ou garantir as suas posses territoriais. E é por essa razão que, peculiarmente, transforma o espaço rural e todos aqueles que o cercam em meros objetos quantitativos ou bichos a serem explorados economicamente. De tal modo, nesse romance, devido às discrepâncias advindas da concepção de um pré-capitalismo agrário, são constituídos o

afastamento e a abstração de toda qualidade sensível das coisas, que é substituída na mente humana pela noção de quantidade (...). Assim, as características do modo de produção infiltram-se na consciência que o homem tem do mundo, condicionando seu modo de ver e compondo-lhe, portanto, a personalidade. A reificação abrange então toda a existência, deixa de ser apenas uma componente das forças econômicas e penetra na vida privada dos indivíduos (LAFETÁ, 1976: 187-88)

Nota-se que, como ocorre com o protagonista de *São Bernardo*, o pobre homem será responsável pela autodestruição de seus próprios ideais de vida. Como exemplo disso, pode-se mencionar a morte de sua filha e de sua mulher, comparando-a com o falecimento de Madalena, a esposa de Paulo Honório, pois ambas as personagens centrais não entendem o porquê da morte de seus familiares e nem mesmo desconfiam de que preferiram a ascensão de suas fazendas, em vez de valorizar o afeto paternal ou matrimonial, entre outras coisas. É nesse sentido que se pode destacar a deturpação ou a mudança dos valores humanos, em função da busca pelos bens materiais e pela expansão agrícola. Assim sendo, sob o ponto de vista dos narradores (tanto do conto quanto do romance de Graciliano Ramos), é formulada a reificação do ambiente que circunscreve os espaços ficcionais das duas histórias ou, até mesmo, a própria reificação dos respectivos protagonistas. Aliás, poder-se-ia dizer que o sistema capitalista transforma cada personagem em mero instrumento econômico, deturpando, portanto, a sua própria condição humana. Observa-se que, de certo modo, a temática do conto “Um pobre homem” mantém uma correlação com a do romance *São Bernardo*.

---

<sup>18</sup> Nesse sentido, o narrador-personagem observa: “Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus” (RAMOS, 1976: 166).

Nas duas narrativas citadas, o universo ficcional é distorcido pela força da *vontade*<sup>19</sup> das personagens centrais e pela representação equivocada que elas fazem de seu ambiente circundante. Em outros termos, o intuito de melhorar a fazenda e de aumentar os lucros acarreta a simbolização de um mundo incoerente, repleto de desarmonias e de desilusões. Em torno desses conflitos, configura-se um mundo de aparências, no qual as relações pessoais estão, aparentemente, suspensas. Devido à ambição e à individuação, o homem não reconhece temporariamente as pessoas ao seu redor, deixando de contemplar a essência das coisas e da vida. A *vontade* está no cerne de tudo e acima de todos, porém, concomitante e paradoxalmente, ela é responsável pela aniquilação dos seus propósitos financeiros, tornando-se, conseqüentemente, a causa primordial de sua infelicidade.

Por outro lado, a renúncia à *vontade* traz a conscientização da alienação ocasionada pela reificação, e o indivíduo passa a refutar os seus próprios objetivos pessoais, isto é, a fim de compreender melhor o que ocorreu com Madalena e com a fazenda São Bernardo, Paulo Honório tenta recuperar, por meio da escrita, a história de sua “tragédia pessoal”. Assim, a distância temporal permite-lhe retomar os fatos, ainda que o narrador-personagem não consiga ser totalmente imparcial, já que a experiência bastante traumática ainda assola o seu inconsciente. Aqui, é traduzida uma procura lúcida e verdadeira, durante a qual a representabilidade do lado humano do protagonista é cada vez mais saliente. Por seu turno, ao se ver solitário, o pobre homem tem necessidade de recapitular os malogros de sua história de vida, contando-os ao médico.

Dessa maneira, o homem tenta se libertar ou entender melhor as ilusões, impostas por um sistema econômico que exploraria até mesmo a sua psique e que, por meio da prostituição, transformaria o corpo de sua filha em um tipo de mercadoria. Isso porque, depois de todos os desejos realizados ou de todos os deslumbramentos perdidos, o tédio e o vazio tomam conta da consciência do protagonista, passando a perceber que estava, de certa forma, em um estado de entorpecimento, responsável por distorcer o modo pelo qual sua mente captava as coisas e os fenômenos ocorridos em seu cotidiano. Tal aspecto será observado, com mais minúcia, no seguinte tópico da análise dessas obras.

Do que foi destacado acima, depreende-se que a desumanização, representada no conto “Um pobre homem”, faz alusão à depreciação da liberdade humana, à exploração do indivíduo pelo sistema capitalista, à gradual deturpação psíquica da personagem, além de ocasionar ainda

<sup>19</sup> Assim como destaca Thomas Mann, ao se referir às doutrinas filosóficas de Schopenhauer, “a vontade é em si mesma uma infelicidade fundamental: é insatisfação, esforço em vista de algo, inteligência, sede ardente, cobiça, desejo, sofrimento, e um mundo de vontade outra coisa não pode ser senão o mundo do sofrimento” (s/d: 191). Tal sofrimento está explícito nas narrativas mencionadas de Dyonelio Machado e de Graciliano Ramos, e exemplifica, de certo modo, as principais desavenças das personagens.

determinada maneira de observar e pensar o espaço e o relacionamento familiar e de trabalho. Ambos os espaços são reduzidos a uma pura concepção mercadológico-agrícola, no sentido restrito de *laboração*, para obter o melhoramento da terra e, por meio disso, o lucro, especificamente. Em outros termos, num primeiro momento, a interpretação sugerida procura apontar para uma inversão: já não é mais o indivíduo que domina o meio de produção agrícola, mas é o meio de produção agrícola que o domina completamente. Isso significa ainda que “a tecnologia não deveria ser a dominação da natureza — ‘um ensinamento imperialista’ — mas o domínio da relação entre a natureza e o homem” (LÖWY, 1990: 208). E, com tal objetivo, a excessiva valorização que o pobre homem confere ao trator aproximaria esta máquina a certo símbolo universal. Ficaria sob a responsabilidade de o narrador mapear ou, até mesmo, decifrar o seu significado.

Em face de tais questões, o responsável pelo enunciado narrativo expõe um resultado trágico, motivado pela cobiça e pela presunção do protagonista. Este aspecto não deixa de revelar certo tipo de barbarismo que atinge a civilização do século XX: a barbárie introspectiva que é relativa ao *Eclipse da razão*: a difusão da luzes, fundamentada na evolução tecnicista e “na generalização da industrialização, levou à desumanização total do homem contemporâneo. E o progresso da razão, tão celebrado pela própria razão, é na realidade apenas um retorno *da barbárie que, cada vez mais interiorizada pelo sujeito, está a ponto de destruí-lo*” (MATTEÍ, 2002: 51, grifo nosso).

Em certo sentido, trata-se da representação do desmoronamento dos ideais desse pobre homem, de seus laços de família e do modo como, posteriormente, isto afetará a sua psique. A *praxis* de uma ordem social é alterada em prol do capitalismo e do desenvolvimento da técnica propiciada pela máquina e pelo *labor* da terra que, por sua vez, são apresentados como instrumentos que impõem um tipo íntimo de transformação, deturpando, temporariamente, os sentidos da personagem central.

Partindo-se do pressuposto de que o tempo seja “elemento unificador [e] mediador de toda a experiência social” (GIL, 1999: 103), observa-se que o pobre homem traduz a sua percepção temporal de duas maneiras distintas: a do tempo quantificado, em que valoriza a ascensão da fazenda e a aquisição do trator; e a do tempo qualificado, momento em que volta a sua atenção para o passado, tentando compreender melhor o porquê de certas escolhas e percebendo, por conseqüência, que estava errado ao privilegiar demasiadamente os seus negócios. Não obstante, o retorno ao passado não se dá por meio de um simples *flashback*, mas a memória capta um constante continuum dos “fatos” vivenciados por esse pobre homem. Só que passado e presente se fundem trazendo-lhe um profundo sentimento de angústia ou, até

mesmo, de decadência. A partir da reflexão em torno dos acontecimentos, o passado deixaria de ser um abrigo possível, o presente figuraria um lugar doloroso e febril, e para o futuro, talvez, não existisse mais nenhuma perspectiva válida. Sem dúvida, a máquina e os ideais de um capitalista agrário tornam-se os principais responsáveis pelos seus desapontamentos.

Em suma, no conto “Um pobre homem”, é elaborada socioeconomicamente a transmutação por que passa o meio campestre e a maneira pela qual esta mesma transmutação interfere diretamente na vida do indivíduo moderno, ocasionando, no entanto, uma “tragédia pessoal”, focalizada por certa crise de consciência. Na verdade, a trajetória do pobre homem poder estar interligada à decadência da família patriarcal rural, já apresentada em diversas obras da literatura brasileira, tais como: *São Bernardo*, *Fogo Morto*, *Lavoura Arcaica*, entre tantas outras. Nessas produções, as intrigas familiares parecem acompanhar a não prosperidade do cultivo ou do ambiente, que demarca, em alguns casos, certa destruição ocorrida no espaço ficcional, como, por exemplo, a figura do engenho completamente em ruínas, no romance *Fogo Morto*, de José Lins do Rego. Portanto, queda e ascensão podem configurar o declínio ou a decadência representada no ambiente ficcional.

### III

Em “Melancolia”, ainda que presencie a constituição do ambiente urbano, o personagem principal não vê na cidade possibilidades concretas de sobrevivência. Assim, pode-se sublinhar, tal como acontece na primeira narrativa, a função desempenhada por um determinado tipo de *niilismo*, sobretudo exposto por parte do relator dos fatos. As desilusões do protagonista remetem às reminiscências de sua infância pobre, isto é, ao tempo em que ele e a sua família viviam no campo. Mesmo assim, ao chegar à metrópole, esta passa a ser observada como um espaço de incoerências, no qual a desumanização e a exploração do homem são sintomáticas. Angelo compreende que o verdadeiro esplendor citadino são, contraditoriamente, as decepções de um sonho, antes outorgado às promessas em torno do progresso. Nesse sentido, o mesmo sentimento de *ennui*, também expresso nas obras de Baudelaire, o qual “designa o tédio da vida nas cidades modernas, provocado pelo planejamento urbanístico...” (BOLLE, 1994: 129), talvez traduza o estado de espírito de tal personagem. As seguintes imagens despertam-lhe um sentimento de constante e profunda angústia (B). Elas também são responsáveis por apresentar a destruição de um antigo bosque no qual Angelo trabalha (A) e por demonstrar o poder de aniquilamento da máquina (um trator), encarregado de devastar o campo e de abrir passagem ao caminho dos trilhos da estrada de ferro:

A) Esse jardinzinho que aí estava quase sufocado já naquele colete rígido, de cimento e tijolo, era apenas o fantasma do outro, do que fora em tempos — um parque, rumoroso, aberto, entre lavouras fartas, na terra verdejante... Angelo acompanhava aquela demorada agonia de um jardim encravado no centro de uma cidade comercial, a lutar com a lenta digestão do casario e da vertigem urbana. E não podia compreender! *Não podia compreender!*

Os patrões haviam-no percorrido [o jardim], de um extremo a outro, com um ardor qualquer na face. Em sua companhia, vinha um indivíduo... traje impermeável como o dos engenheiros que Angelo vira dirigindo *a construção da estrada de ferro*. Passaram-se dias... um homem *com trator* ferramentas...começou a destruição... As árvores foram arrancadas — vivas! num sofrimento silencioso que metia pena. O chão foi todo arrasado, aplainado, igualado. A propriedade perdeu a sua fisionomia. Tornou-se neutra, primitiva, como que inexistente.

B) Angelo, *a princípio*, não atingiu o sentido oculto desta comunicação. Percebeu apenas que uma qualquer coisa de muito triste estava por suceder. Limitou-se a esperar, com o coração oprimido (MACHADO, 1995: 50-51)

Nessa passagem, semelhante ao que ocorre com o pobre homem, as pessoas para quem Angelo trabalha também apresentam características do processo de reificação, ao transformar o ambiente natural (o jardim) em meras fontes quantitativas. Por sua vez, a perspectiva crítica do narrador, além de englobar as transmutações sofridas pela cidade, passa a focalizar a restrita relação do indivíduo com o espaço que o cerca: correlação esta que é instaurada por intermédio da citada destruição causada pela racionalização *técnica capitalista*, compreendida, principalmente, como representante do progresso.

Sob esse prisma, pode-se destacar o ponto de vista que consideraria a máquina como responsável pela criação e pela destruição do ambiente onde o homem vive. De tal modo, tem-se a representação de um oxímoro que se estabelece no cerne dessa narrativa: destruir para criar, o *mutatis mutandis* da civilização. Isso porque a mesma locomotiva que Angelo tanto idolatra, de certa maneira, é a responsável por desencadear diversos tipos de sensações: tanto de contentamento como de angústia<sup>20</sup>. Em resumo, “denomina-se habitualmente assim um estado aflitivo, acabrunhado, *de melancolia geral, cuja causa reside na própria vida*” (MACHADO, 1995: 51, grifo nosso). Apesar do tom irônico, apresentado pelo narrador, provavelmente a destruição que se passa no exterior (bosque) equivale à que acontece no íntimo do protagonista, ou seja, por causa dos problemas vivenciados por ele (como aqueles ocorridos durante a sua infância traumática) sucede a fragmentação de sua personalidade: a que sublinha a correlação homem/máquina. Assim, o conto de Dyonelio Machado propõe um conceito inovador, a

---

<sup>20</sup> Na realidade, a relação que Angelo estabelece com a máquina refere-se a um “caráter marcante do homem moderno, aquele que se qualifica como ‘sujeito’ e que nem sempre pondera sua sujeição, é, com efeito, a interiorização e a necessidade de tudo relacionar consigo mesmo” (MATTÉI, 2002: 22).

respeito do relacionamento entre o sujeito e o objeto, não mais fundamentado no sentido de apropriação, mas no de compreensão da “afinidade” entre Angelo e a locomotiva.

Ao atribuir qualidades à máquina, o responsável pela emissão narrativa também tenta separar o que ocorre no ambiente em que o personagem principal vive, daquilo que se passaria em sua mente. Este aspecto está detalhado em todo o percorrer da história que, por sua vez, está dividida em cinco tópicos distintos. Todavia, o sujeito da enunciação, na última parte, intitulada “Oráculo”, referindo-se, restritamente, à condição existencial de Angelo, aproxima diretamente a evolução do processo biológico do protagonista aos aparatos que formam o conjunto maquinico. O personagem principal passa a acompanhar “os movimentos da locomotiva como os seus próprios. Sabia (...) que está à mercê de suas evoluções, que dependia de seu destino, que era uma só a força que o governava (...). Ele sentia que se tratava de dois sistemas vitais comunicantes” (idem, *ibidem*, 1995: 55). A função que o veículo ferroviário exerce sobre os sentidos e sentimentos de Angelo pode aludir a uma célebre fotomontagem de Scott Mutter, intitulada *Train*<sup>21</sup>. Nesta, por meio de um contundente efeito realista, as figuras humanas são representadas ante uma imensa locomotiva, a qual faria referência a um futuro próximo, em que se sobressairia o completo domínio da *técnica*. Talvez a intenção do artista tenha sido relembrar que o trem fora (ou ainda continua a ser) um ícone de conquistas e que, por essa razão, demarcou decisivamente a era moderna.

Um dos símbolos soberanos do desenvolvimento científico e do progresso, transporte ferroviário que quebrou barreiras espaciais e temporais, desde sua origem, tal máquina despertou a curiosidade do ser humano e, como ocorre na imagem de Mutter, sempre fez com que o indivíduo percebesse o quanto é pequeno diante de seu esplendor. É por isso que a fotomontagem apresenta as figuras, destacando a desproporção que existe entre a dimensão da máquina, em comparação à ínfima imagem do homem. Aliás, a paisagem representada é proporcional à figura do trem. Até mesmo os postes são proporcionais ao panorama pictórico. Somente a configuração imagética do homem é menor.

Além disso, pode-se observar que os indivíduos estão pintados como se estivessem em uma fila. Entretanto, o que principalmente chama a atenção é o fato de que são aparentemente iguais: usam as mesmas roupas e as mesmas bolsas. Mesmo seguindo o sentido contrário da locomotiva, há uma tentativa de imitá-la. Assim sendo, o posicionamento da figura dessas pessoas sugeriria a representação de um comportamento mecânico, tal como é o do *Train*.

<sup>21</sup> A imagem está representada na Ilustração 1, página 179. Essa fotomontagem foi publicada no livro MUTTER, S & KRAUSE, M. *Surreational Images: Photomontages*. University of Illinois Press, 1992; e também pode ser encontrada no site do The American Museum of Phtography. <http://www.photographymuseum.com/mutter/escalator.html>.

Contudo, apesar da imagem da máquina estar apresentada de frente, apontando para um porvir, os homens, postos de costas, voltam para o passado. Provavelmente, o ser humano não poderia seguir a mesma direção da locomotiva: ela é mais veloz e talvez mais resistente do que ele. Seria sugerido um embate entre futuro e passado; desenvolvimento e atraso. O homem inventou a máquina, mas esta seria, em vários aspectos, superior a ele. Devido à sua magnificência, ela teria o poder de enfeitiçar totalmente o seu criador.

No desenrolar do conto, a correlação entre o protagonista e a máquina é formada pela simbolização da imagem solitária do homem em face da locomotiva. Este aspecto é exemplificado melhor por meio de uma das recorrentes definições de melancolia. Segundo R. Burton,

O senso comum a define como uma espécie de caduquice (*dotage*) sem febre, tendo por companheiros ordinários: o temor e a tristeza, sem motivo aparente; e a respeito do comportamento dos melancólicos: Embora riam com frequência e possam parecer extraordinariamente alegres (por acesso), podem entretanto passar de novo, e num instante, ao outro extremo, espessos e pesados, *semel et simul*, alegres e tristes, mas sobretudo tristes (...): o desgosto os domina e os rói continuamente, como o abutre as entranhas de Titus, sem poder escapar

(BURTON, apud LAMBOTTE, 2000: 17)

Ou seja, aprofundando tal aceção, observa-se que a relação de Angelo com o trem constitui-se de maneira específica: ele vai visitá-lo a fim de obter uma explicação melhor para as suas aflições e para sua tristeza (MACHADO, 1995: 48). Ainda assim, o protagonista não compreende bem como um objeto esplêndido, símbolo da evolução tecnológica, pode ser, simultaneamente, tão destruidor quanto desolador. Ele aprecia, com consternação, aquilo que os seus padrões contemplam com soberba e consideram como ícone do domínio capitalista (ibidem, ibidem: 50). O personagem principal vê-se defronte de um produto sublime do trabalho humano, mas que, concomitantemente, provoca nele um tipo de aflição. É por isso que o seu estado melancólico talvez se aproximasse ao do luto, já que este último traria a alguém as lembranças aprazíveis da vida de um ente querido, confundidas com as lamentosas dores da perda. É importante observar que “a personagem sentada com (...) olhar distante (...) era pose convencional da tristeza e do luto na arte antiga” (HANSEN, 2006: 147). Claro que um traço fundamental desse tipo de personagem é demarcado pela reflexão diante de algo. Sem dúvida, Dyonelio Machado valeu-se desta clássica aceção artística para compor o seu conto.

De tal modo, há a representação de um embate do protagonista consigo mesmo: ele participa de um confronto que se passa no seu íntimo e que se exprime por meio da profunda reflexão ante a locomotiva, pois “é por excesso de pensamento que o melancólico se desgarra, é

por excesso de imaginação que ele não é mais senão ruína interior” (...) Assim, tem-se “a inércia de um ser que renuncia ao que podia atingir porque não pôde atingir o que esperava” (LAMBOTTE, 2000: 48-50). Tudo indica que esta renúncia provavelmente não se constitui completamente em “Melancolia”.

De um lado, o melancólico é um ser que renunciou, temporariamente, a vontade de viver. A partir do momento em que Angelo analisa a máquina, parece que o tempo está suspenso. A sua falta de ação diante do trem traduziria o estado de abatimento de seu espírito. Angelo somente demonstra uma preocupação a partir de sua desanimadora perscrutação em torno da máquina, que o obriga a rever, introspectivamente, a sua angustiante situação. A submissão à locomotiva também condiz com as humilhações sofridas por ele e pelos seus familiares (MACHADO, 1995: 51-52). Talvez, para Angelo, exista uma punição por algo que não foi cometido. A procura de desvendar tal fatalidade enfatizaria a sua “dor melancólica”. Isso também expressaria a sua perda de referências e a sua baixa estima, já que não sabe mais a direção dos caminhos a serem percorridos, ou seja, perde os seus ideais de vida nas sinuosidades da civilização, ao perceber que o impetuoso avanço do progresso invadiu o seu espaço e modificou bruscamente os seus hábitos. Dessa forma, ao observar constantemente o trem, Angelo deixaria de acreditar em qualquer acontecimento que ainda lhe pareça transcendental.

De outro lado, o seu profundo sentimento de desilusão (exemplificado por seu conflito interior) sublinha que o *objeto do fetiche* começa, paulatinamente, a soçobrar: mesmo retornando várias vezes para contemplá-lo, Angelo percebe que não consegue mais extrair dele nada que lhe seja aprazível. No íntimo, também existe a tentativa de compreender alguma coisa que, há muito tempo, foi esquecida. Isso ocorre porque o estado de espírito de Angelo caracteriza a falta de ação, mas não a inércia do seu pensamento. A fim de se livrar de sua melancolia, parece que esse personagem aguarda, ansiosamente, pelo momento certo de agir.

Talvez, nessa narrativa, exista um aspecto transcendental. Haveria um desejo de compreender algo vivido durante o momento presente. O exercício reflexivo do melancólico elevaria o seu pensamento para além de alguns acontecimentos; para um outro plano que seria tanto prospectivo quanto retrospectivo. Esse fato explicaria o motivo por que, embora Angelo fique diante da máquina, os seus pensamentos permaneceriam longínquos. Assim, a locomotiva somente despertaria um sentimento que faria com que esse protagonista escapasse, por intermédio da profunda reflexão, do tempo presente. Para deixar de ser melancólico e fugir do cárcere da própria mente, seria preciso buscar, constantemente, a solução daquilo que o aflige. É por essa razão que a melancolia se caracterizaria como uma doença da modificação do espírito.



Assim como a função desempenhada pelo extremado ceticismo apresentado pelo narrador, “o melancólico apenas dispõe de uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não melancólicas” (FREUD, 1997: 279). Por meio de suas reflexões introspectivas, aquele que padece de melancolia, por vezes, compara crítica e angustiantemente a sua condição com a de outras pessoas. É explícito que, em “Melancolia”, o questionamento da racionalização técnico-científica poderia adquirir ampla significação, pois no momento em que o personagem passa pelo processo do “encantamento fetichista”, o mundo representado no conto de Dyonelio Machado é apresentado sob a égide de certo tecnicismo, transformando-se plausivelmente em metáfora de um sistema manipulador.

Tais observações a respeito da melancolia condizem, *stricto sensu*, com um traço peculiar do sujeito moderno, já que as lembranças do protagonista da narrativa em questão poderiam ser correspondidas ao “*souvenir* benjaminiano”, compreendido como alegoria de um raro legado passadista, “‘como se fosse um conjunto de bens mortos’ — lembranças de uma experiência morta” (BOLLE, 1994: 132). Portanto, as reminiscências dolorosas do personagem central, freqüentemente resgatadas pela sua mente conturbada e apresentadas pelo narrador, seriam parcialmente responsáveis por causar e reavivar o seu estado melancólico, sugerindo, de certo modo, um tipo de alegoria.

Como sublinha Walter Benjamin (1984: 174-177), desde o Barroco a teoria sobre a melancolia constituiu-se a partir da relação de estudos de vários símbolos (tais como: o cão, a esfera e a pedra, entre tantos outros objetos) e o efeito que estes exerceriam sobre as ações de determinadas personagens, que, em contato restrito com eles, passariam a expressar tristeza, infelicidade, solidão ou certa falta de esperança. Peculiarmente, esses traços também podem ser observados no protagonista Angelo, ao estabelecer um “contato fetichista” com a locomotiva ou, até mesmo, ao ser comparado, no decorrer da narrativa, ao cão e ao cupido — figuras da melancolia e da alegoria medievais, por excelência.

Como exemplo disso, pode-se mencionar o famoso quadro *Melancolia I* (1514)<sup>22</sup>, de Albrecht Dürer (1471-1528), que, de certa forma, traz o impasse entre as decepções do homem em torno da ciência, apresentada por alguns dos seus utensílios. Estes estão representados, sobretudo, pelos instrumentos do geômetra; pela balança, também considerada como símbolo da justiça; por uma ampulheta, que destacaria o cessar do tempo, uma vez que os seus “dois compartimentos... contêm a mesma quantidade de areia” (SCLIAR, 2003: 84). As imagens da

---

<sup>22</sup> A pintura de Dürer está representada na página 180. Para a leitura de uma análise mais aprofundada desse quadro, e inclusive da teoria da melancolia medieval e da bile negra, mencionam-se os Livros *Saturno nos Trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*, e *Estética da melancolia*, de Moacyr Scliar e Marie-Claude Lambotte, respectivamente.

mulher com asas (a própria personificação da melancolia), do anjo, do cão em estado de sonolência e de monstros, todos eles em torno dessas ferramentas científicas, de antemão, prenunciariam a ruptura que demarcaria os limites entre a era medieval e a era moderna<sup>23</sup>. Bem como constata Marie-Claude Lambotte, ao retomar a análise que Panofsky faz do quadro de Dürer: “de um lado, a miséria e o infortúnio aliados a uma associalidade e a uma incompetência, do outro, a nobreza da ciência e o domínio das emoções até a indiferença” (LAMBOTTE, 2000: 48). Na época, o avanço científico ainda mantinha certos conflitos com o pensamento tradicionalista das instituições medievais.

O avanço da técnica também demonstraria ao homem que a natureza e a evolução da humanidade não estariam somente à mercê dos poderes divinos. Não é por acaso que a inutilidade de tais materiais, de modo distinto, caracteriza a sua “irrelevância parcial”: temporariamente, não se sabe o que fazer com eles. Ao mesmo tempo, é traduzida a falta de interesse em face das conquistas científicas que, provavelmente, não auxiliariam mais o homem da mesma maneira antes tão almejada. Ademais, é importante observar que, sutilmente, ao passo que a mulher melancólica se aproxima da figura celeste (o anjo), esta reciprocamente adquiriria os seus traços humanos, isto é, ela padeceria das mesmas dores e aflições humanas: tédio, tristeza, melancolia. Por essa razão, estão representados lado a lado, com a mesma consternação ante o aparato do desenvolvimento. Assim, nessa obra de Dürer, talvez o ser angelical fosse elaborado para ter a imagem, a semelhança e, principalmente, os mesmos sentimentos do homem. Percebe-se que, do mesmo modo que acontece com Angelo, essas figuras pictóricas, provavelmente, banidas do momento presente, estão absorvidas por seus próprios pensamentos a respeito das desilusões da ciência e da técnica. Em suma, assim como observam vários autores, a partir da elaboração desse quadro, a melancolia passaria a estar interligada, sobretudo, à metáfora e à alegoria.

Diante da admiração e da resignação do protagonista, por sua vez, o trem é representado, principalmente, a partir de seu estado inativo ou locomovendo-se, por vezes, vagarosamente. Assim como os objetos científicos do quadro de Albrecht Dürer, a máquina ferroviária, provisoriamente, perde a sua função. Com efeito, não é apresentada a imagem da locomotiva em movimento até mesmo no desfecho emblemático do conto, no momento *final*, em que Angelo

---

<sup>23</sup> Claro que o período de Dürer, o Renascimento, é o mesmo “em que Copérnico descreve o sistema heliocêntrico, em que Vesálio dá foro científico à anatomia, em que Harvey estuda o sistema circulatório, em que Newton lança as bases da física moderna; uma época prometética, em que se busca o fogo sagrado do conhecimento sem hesitação, sem temor. É a época em que as universidades, surgidas no fim da Idade Média, se multiplicam, chegando até à recém-descoberta América, onde são criadas fundações universitárias em Santo Domingo (1538), Lima (1551) e México (1551)” (SCLIAR, 2003: 11). Em resumo, época em que a ciência e a arte se destacaram definitivamente.

segue a máquina, partindo daquele local (MACHADO, 1995: 56). Desse modo, talvez a sua melancolia acabasse; ou, acompanhando o percurso do trem, ele se rendesse ao fetichismo e à reificação, impostos por este sistema manipulador ao qual estão subjugadas as suas ações e, por conseguinte, o seu subconsciente. De certa maneira, tal aspecto condiz com aquilo que Edgar Morin denomina por segunda industrialização: “que passa a ser a industrialização *do espírito* e a segunda colonização que passa a dizer *respeito à alma* progridem no decorrer do século XX”. A partir disso, “opera-se esse *progresso ininterrupto da técnica*, não mais unicamente voltado à organização exterior, *mas penetrando no domínio interior do homem*” (MORIN, 1977: 13, grifos nossos). Na esteira de Karl Marx, vários teóricos analisaram, por meio de textos literários, essa “industrialização moderna do espírito”.

A partir dessas características, pode-se dizer que o estranhamento, concernente à vida do homem moderno diante de um mundo enigmático, de transição e de transformações, também giraria em torno da narrativa em estudo. Por conta disso, as observações que Walter Benjamin faz a respeito da obra de Franz Kafka são pertinentes: “o homem contemporâneo vive em seu corpo assim como K., no povoado ao pé do castelo; o corpo lhe foge, converte-se em inimigo. Pode ocorrer que o homem acorde uma manhã e se ache transformado em um inseto. A estranheza — a própria estranheza — se apossou dele” (BENJAMIN, 1975: 92). No caso do conto “Melancolia”, o corpo de Angelo também tomaria outra feição, passando, metafórica e metonimicamente, a transformar-se em partes de uma máquina.

O melancólico traz uma concepção do mundo muito peculiar. É por essa razão que o estado de humor de Angelo sublinha, de certa forma, a “impotência humana perante um universo se não hostil, ao mesmo tempo incompreensível”. Conseqüentemente, há “a impossibilidade, para o sujeito, de se situar em um mundo cuja finalidade ele não conhece” (LAMBOTTE, 2000: 115,137). Por tentar entender o absurdo de sua existência, ele vê a solidão como uma fuga eficaz da “realidade”. Na verdade, o melancólico é capaz de reconhecer uma contradição: ao mesmo tempo em que ele não aceita mais ser enganado pelas suas ilusões, deixa de acreditar em seus próprios ideais. Ao se deparar com esse confronto, talvez aquele que padece de melancolia recobriria os seus sentidos e sairia à procura da reconquista de sua liberdade, temporariamente, perdida.

Mas, no momento em que o homem, vitalmente se aproxima da máquina, ao mesmo tempo ela adquire traços “humanos”. Assim, ela é capaz de dominar, intensa e tensamente, os sentimentos do protagonista, afetando a sua psique e os seus atos. Daí provém a metonímica comparação entre o sistema *vital* do homem (corpo orgânico) com o sistema que compõe o aparato maquinico, pondo em evidência a despersonalização ou a desumanização de Angelo

(MACHADO, 1995: 53-55). Entretanto, ao passo que ocorre uma identificação entre o homem e o objeto, o homem deixaria de ser totalmente humano, e a locomotiva deixaria de ser apenas uma máquina. Por isso, a correlação vai muito além de uma simples troca de identidades, já que o homem e a locomotiva perdem, momentaneamente, a sua função comum. A partir da perspectiva do narrador, há a tentativa de criar uma nova identidade para o homem, ao privilegiar uma comparação entre duas instâncias, supostamente, irreconciliáveis: homem / máquina.

Da mesma maneira que o responsável pelo enunciado narrativo tenta, sem êxito, compreender esta relação de identificação com o trem, analisando, pormenorizadamente, as reminiscências do melancólico personagem, num primeiro momento, nem mesmo esse protagonista tem consciência completa do que a locomotiva “realmente” significa — a sua condição humana torna-se totalmente enigmática.

Nesse ponto, pode-se dizer que tanto a perspectiva crítica do narrador quanto as atitudes da personagem central apontam para uma consciência similar dos acontecimentos. Em outras palavras, o sujeito da enunciação tem plena consciência do que ocorre na mente do protagonista, tendendo, dessa forma, a exemplificar minuciosamente o que Angelo vivencia e vivenciou. Enfim, o trem passa a ser um agente ativo de emoções e pensamentos.

E é por essa razão que “chega-se a concluir que as coisas existem, tão letalmente como os seres” (idem, *ibidem*, 1995: 55). Tal característica já apontaria para o que acontece de maneira mais saliente na arte e na literatura do século XXI, porque, assim como observa Lucia Santaella, determinadas produções artísticas contemporâneas, inclusive cinematográficas, exercem o papel de “moldar as tecnologias ao projeto evolutivo da sensibilidade humana” (SANTAELLA, 2003: 75) ou, até mesmo, aos próprios atos do ser humano.

A desumanização de Angelo torna-se mais degradante no momento em que o ponto de vista analítico do narrador apresenta a situação na qual este personagem desenvolve o seu trabalho e o modo como ele é tratado pelos seus empregadores. No mencionado jardim, o protagonista também divertia os netos de seus patrões, que subdividiam a jornada diária entre o Cupido, o cão e Angelo. Intensificando a comparação, ao se passar pelo cão, a fim de entreter todos aqueles que presenciam a sua situação cômica, Angelo enfrenta um intenso processo de animalização; à medida que se desenvolve a sua emblemática degradação (MACHADO, 1995: 51), é paradoxalmente representada a sua posição secundária na história, uma vez que ele é rebaixado ao extremo. Assim sendo, o protagonista de Dyonelio Machado aproxima-se de determinadas características que são comumente atribuídas ao indivíduo moderno, pois a composição “da alma moderna... caracteriza-se por uma estrutura antinômica e, portanto,

dilacerada, entre uma identidade lógica — o Eu racional —, que é elevada a princípio de dominação, e a realidade empírica do sujeito, que se comporta frente à sua... realidade submissa ou como escravo” (SUBIRATS, 1986: 55).

Ao ser parcial ou totalmente condicionado por um sistema “técnico-metafórico”, Angelo fica inerte perante o esplendor maquínico. O redimensionamento de seu aparelho vital (sobreposto à relação entre o natural versus o artificial) acarreta a sua automação. A mente e a sensibilidade do protagonista passam por um agudo processo de desfalecimento que é, às vezes, difícil de ser compreendido, devido à própria configuração artística do conto.

#### IV

Num primeiro momento da análise dos contos “Um pobre homem” e “Melancolia”, compreende-se que a técnica cientificista poderia ser auxiliadora do homem, já que teria por objetivo o poder de recriar a realidade positivamente. Mas ao mesmo tempo é destacado que o conjunto de problemas gerado pela locomotiva e pelo trator ou até mesmo pela cobiça “torna, infelizmente, a aprisionar o homem (...) na prisão de sua própria mente, [e também] nas ilusões que ele mesmo criou” (ARENDT, 1991: 301). Este seria o principal conflito de ambos os protagonistas.

A partir das ilusões que o progresso e a técnica proporcionam ao homem, ele as desfaz em contato direto com as dificuldades encontradas em sua “realidade”. Não é por acaso que a *técnica* é utilizada como meio de perscrutação da “alma humana”. Sob tal enfoque, as personagens de Dyonelio Machado estão simbolicamente “absortas na vida”. Elas estão às voltas com o seu próprio mundo de miséria, de exploração e de ganância, ora exploradas subjetivamente, ora rebaixadas às extremas condições de sobrevivência. A trajetória de “vida” de cada protagonista traduz um mundo de desilusão, cujas causas estão atribuídas, metaforicamente, às máquinas, ao tecnicismo e, por vezes, a um sistema *vital* que manipula, completamente, o ser humano. Sendo assim, é freqüentemente apresentado ao leitor um mundo com aspectos peculiares, já que passa a ter características inumanas. Nesse caso, é destacado que “com o desaparecimento do mundo tal como dado aos sentidos, desaparece também o mundo transcendental, e com ele a possibilidade de transcender-se o mundo material em conceito e pensamento” (ARENDT, 1991: 301). Com as características observadas acima, a crítica a respeito da técnica, em certo sentido, talvez se transforme em um instrumento de conscientização, pois

somente em uma sociedade organizada em termos de valorização que correspondam à totalidade do ser humano, respeitando segundo a sua premência, mas também segundo o seu nível, as necessidades físicas psíquicas e espirituais do homem, bem como os imperativos morais, somente em tais circunstâncias a técnica para dominar a técnica poderá ser aplicada de forma a libertar todas as potencialidades benéficas desta última. (ROSENFELD, 2000: 160)

Sublinhadas por símbolos referentes ao progresso e à técnica, as imagens e formas discursivas, presentes nessas narrativas, estão justapostas ao estado psíquico de Angelo e do pobre homem, destacando, sobretudo, determinado “sentimento de vazio”, figurado em ambas as histórias. A partir da perspectiva dos narradores de cada conto, os dois protagonistas aparecem submetidos ao domínio progressivo da civilização. Por conseqüência, tais características também são compreendidas como responsáveis pela distorção que essas personagens fazem de sua “realidade empírica”. De tal forma, tem-se um aspecto paradoxal que perpassa toda a elaboração artística de cada produção, porque, diante do desenvolvimento científico, urbano e agrícola, o homem moderno tornar-se-ia o principal agente ativo de suas próprias decepções, uma vez que não haveria um culpado explícito pelas suas vicissitudes, assim como entende o sujeito da enunciação de ambas as obras. Disso, de certo modo, provém uma percepção que expressa um desencantamento do mundo.

Ao destacar o conjunto de formas de representação dos espaços urbano e rural de cada texto, percebe-se que o ambiente ora é configurado em plena destruição ou transformação, ora é apresentado como conseqüência direta do progresso. Mas, mesmo que, em “Um pobre homem”, exista certa valorização da experiência agrícola, e, em “Melancolia”, uma experiência marcada pelo desenvolvimento citadino, as duas máquinas e a técnica, entendidas como ferramentas de transformação e de poder, unem decisivamente os dois personagens. Os respectivos narradores focalizam, principalmente, um momento de transição: um está preocupado em mapear as mudanças ocorridas na urbe; o outro pretende observar a maneira como se dá a transmutação rendosa de uma fazenda. Só que essa mesma transição deixa, concomitantemente, profundas marcas de transformação nos próprios protagonistas. Para utilizar uma feliz expressão de Octavio Paz (1976: 63), pode-se dizer que haveria, em ambos os contos, uma tentativa de “fundar o mundo na consciência do homem”.

É importante salientar que a representação do período de transição, provavelmente, destacaria uma nova ordem política e econômica, ainda que as fronteiras entre o campo e a cidade se tornassem cada vez mais tênues. Nesse sentido, embora exerça funções relacionadas, sobretudo, a um pré-capitalismo agrário, a fim de prosperar, o pobre homem faz “os seus negócios na cidade” (MACHADO: 1994: 100). Mesmo assim, talvez a sua “ruína pessoal”

elucidasse que a supremacia da aristocracia rural estivesse muito próxima do fim. Não foi por acaso que os romances da década de trinta exploram ao máximo determinada temática agrícola, interligando-a com um projeto de modernização. Por seu turno, os ricos patrões do protagonista Angelo corresponderiam a uma nova classe burguesa, que compreenderia o espaço da cidade como principal articulador de novas possibilidades de expansão comercial e, conseqüentemente, de obtenção de lucros. Portanto, tanto o pobre homem quanto as pessoas que empregam Angelo fazem parte de distintos grupos modernizadores.

Parte-se do pressuposto de que, em face das evoluções do progresso urbano e rural, nem o pobre homem e nem Angelo seriam mais as mesmas pessoas. Talvez houvesse a correspondência das transformações desencadeadas pela reflexão e pela ação de cada personagem diante das alterações feitas em seu ambiente circundante. Esta ação seria, principalmente, “evidenciada pela passagem de certos estados a outros estados” (REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M, 1988: 190). Mas só que presente, sobretudo, nos desfechos de cada conto. Mais adiante, o trabalho tratará, justamente, dessas marcas de mudança.

Antes disso, é preciso averiguar como se instituiria, nas duas produções literárias estudadas, o papel da máquina compreendida como um símbolo e do texto interpretado como uma alegoria crítica da alienação social ou da dependência cultural. Contudo, observa-se, de antemão, que é difícil enquadrar a forma alegórica dos contos “Um pobre homem” e “Melancolia” a um molde já formulado. Por isso, no decorrer das seguintes considerações, pretende-se privilegiar a alegoria como um recurso estilístico amplo e rico, que prima, principalmente, pela ornamentação do discurso, a partir da identificação de alguns traços significativos de ambos os textos. A obra literária é passível de inúmeras interpretações. Conseqüentemente, não há possibilidades de demasiadas restrições; e este não é o objetivo proposto.

## 2.1. Alegoria e crítica: sob o ponto de vista de um mundo simbólico

No texto intitulado *Allégorie et interprétation* (1999: 75-87), Christian Vandendorpe observa que a alegoria engloba uma significação mais sutil do que aquela que, geralmente, alguns teóricos lhe atribuem, pois diz respeito a determinados tipos de textos que requerem, por parte do leitor, uma maneira específica de interpretação. Nesse caso, um escrito pode ser considerado alegórico quando indica à primeira leitura um significado que está justaposto a outro: um jogo de transposição semântica que é desenvolvido pela própria linguagem literária. A alegoria pode ser definida por uma correlação, assim como ocorre na metáfora. Mas a sua decodificação não implica, necessariamente, a fusão de dois sentidos idênticos, e sim o reconhecimento de um segundo significado sobre o primeiro: certa correspondência de termo entre termo.

Basicamente, a leitura de ambas as narrativas sugere um tipo de interpretação alegórica que visa a “compreender a intenção oculta de um texto pelo deciframento de suas figuras” (COMPAGNON, 2006: 56) — tal como um conjunto contínuo de metáforas que percorre todo discurso artístico<sup>24</sup>. Claro que essas figuras são representadas, sobretudo, pela locomotiva e pelo trator. Em primeiro lugar, a presente interpretação investiga o modo como se institui a relação que considera a máquina como símbolo da técnica e do progresso para, em seguida, observar o modo pelo qual esses mesmos símbolos podem ser entendidos como ícones da alienação e da manipulação do homem. Essencialmente, o seguinte esquema exemplifica essa relação predominante nas duas narrativas:

→ **Nível um:** “trator” / “locomotiva”, passíveis de serem interpretados em sentido literal.

→ **Nível dois:** “trator” / “locomotiva”, comparados ao homem, apontando, portanto, para um sentido figurado.

→ **Nível três:** “trator” / “máquina”; “homem” / “objeto”, ora sem distinção aparente, ora sobrepondo a máquina ao homem e vice-versa. Assim, seria destacado um sentido totalmente figurado.

No mesmo esquema, caberiam outros exemplos. Contudo, de modo geral, a transposição entre os significados se forma, principalmente em “Melancolia”, por uma oposição, isto é, a partir do ponto de vista irônico do sujeito da enunciação. Ao interpretar a máquina como

---

<sup>24</sup> A alegoria enquanto seqüência metafórica alude à clássica definição de Quintiliano. A sistematização de alguns subgêneros alegóricos pode ser encontrada no livro *A alegoria: construção e interpretação da metáfora*, de João Adolfo Hansen (2006).



símbolo do alheamento, logo ele nega essa condição, afirmando, ironicamente, que o trator e a locomotiva sejam ícones do desenvolvimento. Com outros termos, em vez de representarem o avanço da modernidade rural e citadina, ambas as máquinas passariam a ser símbolos da própria exploração capitalista do ambiente e do homem. Ademais, a decodificação “do vazio textual”, semelhante ao modo com que W. Iser o define (1979: 106), talvez também indique a forma alegórica, vigente nos textos estudados. Nesse sentido, é preciso considerar certa combinação entre os fatos descritos em cada narrativa, bem como aquilo que não é dito diretamente. O diálogo possível entre os dois textos permite formular tanto a aproximação temática, quanto as características peculiares a serem aproximadas. Assim, máquinas, desenvolvimento, modernidade, exploração econômica, entre outros elementos, estariam relacionados e apontariam, de certa maneira, para a grandeza totalizante da alegoria.

Daí provém a possibilidade de sobrepor a imagem da técnica<sup>25</sup> (também considerada como símbolo da ciência) a uma sociedade que dela seria dependente e que, por ela, seria dominada econômica ou, até mesmo, subjetivamente. Isso ocorre porque “a alegoria pode funcionar por mera transposição” e, conforme o destacado, “o significado da designação *b* pode ser totalmente independente do significado da abstração *a*” (HANSEN, 2006: 16). Por extensão, possivelmente, o formato alegórico dessas obras figuraria a locomotiva e o trator como representantes diretos de um sistema que condiciona e aliena o ser humano, uma vez que, com efeito, “o terreno no qual a técnica conquista o seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985: 114).

Portanto, talvez a condição de Angelo e do pobre homem corresponda à situação de todos aqueles que, desde o pré-capitalismo agrário, são explorados economicamente, em nome da técnica e do progresso — mesmo que esta exploração seja, diferentemente, estabelecida. De certa forma, isso explica também um dos motivos dessas narrativas serem ainda hoje tão atuais. Enfim, o elemento alegórico ressalta um profícuo diálogo que permite uma aproximação entre textos e contexto histórico.

Sendo assim, a composição alegórica utilizada por Dyonelio Machado, peculiarmente, corresponde ao significado dado àquilo que é tido como uma das formas específicas do “inovador”, como é proposto por Baudelaire: “o novo que o [escritor] da Modernidade evoca...

---

<sup>25</sup> Anatol Rosenfeld observa o aspecto simbólico potencial da técnica, ao constatar que ela “não é como geralmente se pensa, apenas um resultado da inteligência prática do homem, embora esta desempenhe papel importante no seu desenvolvimento. Ela se torna possível somente mercê da capacidade do homem de pensar *simbolicamente*, tendo, pois, a mesma raiz como as artes, ciências e religiões” (2000: 138-39).

não significa ‘nenhuma contribuição para o progresso’. Interessava-o, antes de mais nada, questionar o presente” (BOLLE, 1994: 133). Nas respectivas histórias, a modernidade enquanto método ilusionista, provavelmente, torna-se um símbolo da própria *decadência* ou, até mesmo, da paradoxal degradação do homem moderno, às vezes, transformado “em mero utensílio do poder”.

Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*, além de rever o embate da discussão romântica sobre o símbolo e a alegoria<sup>26</sup>, demarca, fundamentalmente, duas definições desta última: a cristã, contida nas obras barrocas; e a moderna, presente na produção poética de Baudelaire. As seguintes observações de Walter Benjamin, de certo modo, são bem sugestivas para *mapear* a técnica alegórica apresentada pelos contos “Melancolia” e “Um pobre homem”:

As alegorias envelhecem, porque a sua tendência é provocar a estupefação. Se o objeto se torna alegórico sob o olhar *da melancolia*, ela [a melancolia] o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta o seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir deste momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; *ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista*. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. *Em suas mãos, a coisa se transforma em algo diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e com emblema deste saber ela se venera*. Nisso reside o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber, *mas o alegorista só pode ter certeza de não o perder quando o transforma em algo de fixo: ao mesmo tempo imagem fixa e signo com o poder de fixar*. (BENJAMIN, 1984: 205-6, grifos nossos)

Adaptando as considerações do teórico alemão, o alegorista poder ser compreendido como os narradores de ambas as narrativas de Dyonelio Machado. E estes pretendem *fixar* ou *expor* um sentido específico para a função exercida pela máquina. Portanto, devido à maneira como se estabelece a focalização do objeto (máquina), relacionada ao modo com o qual os protagonistas o compreendem, tem-se a alegoria mencionada acima. No caso de Angelo, podem-se considerar outras observações de Benjamin, referentes, sobretudo, ao símbolo e à alegoria como manifestação da própria melancolia, já que “a alegoria é o único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite (...) e é verdade que a fascinação do enfermo com o pormenor isolado e microscópio cede lugar à decepção com que ele contempla o emblema esvaziado” (BENJAMIN, 1984: 207). Com efeito, a “contemplação melancólica”

---

<sup>26</sup> A definição romântica de símbolo e alegoria não distinguia bem a relação entre os dois termos. Bem como observa João Adolfo Hansen: pelo ponto de vista dos românticos, “oposta ao símbolo, a alegoria é teorizada como forma racionalista, artificial, mecânica e fria” (2006:15). Em suma, ela perderia parte de sua flexibilidade de potencial interpretativo. Mais tarde tal relação foi revista por Benjamin no livro citado acima.

induz o protagonista ao reconhecimento de que a locomotiva é, de alguma forma, a responsável pelas suas desilusões e pela sua despersonalização.

Em sentido amplo, o texto, como forma alegórica, permite ao receptor compreender o que não é dito explicitamente. Se, de um lado, o símbolo traduz o significado que compreende a máquina como a principal representante do progresso; de outro, a alegoria é a decodificação aprofundada do símbolo, só que interpretado também pelos pontos de semelhanças de cada texto e pela seqüência verbal que é, coerentemente, constituída. Dessa perspectiva, “a arte é um jogo de signos analógicos que estabelecem relações entre coisas próximas e distantes, entre uma qualidade dada e uma qualidade oculta. Ela é um modo de ação, criando objetos visíveis que, por analogia, captam as potências invisíveis” (HANSEN, 2006: 156).

Assim, a figuração alegórica exerce a função de fornecer uma ampla expansão de sentidos, depreendida de imagens e de formas discursivas que são engendradas a partir da leitura comparativa entre os dois contos. Como recurso estilístico, a alegoria enriquece o sentido figurado de tudo aquilo que é representado. Não é por acaso que, nessas produções, a interpretação inverte o significado inicial dado à máquina, como símbolo da modernidade ou do desenvolvimento urbano e rural — muito arraigado ao imaginário coletivo. Justamente daí ocorre certo tipo de *choque* que será analisado adiante.

Porém, é preciso que fique bem claro que a máquina, como símbolo, também permite a um leitor abstrair alguns de seus múltiplos significados. Como exemplo disso, tem-se o personagem Angelo que, por meio de seu profundo estado meditativo, tenta decifrar algumas das inúmeras acepções do símbolo-máquina. É nesse sentido que a proposta desse estudo é *mapear algumas* das possíveis significações pelas quais esse símbolo da modernidade pode passar<sup>27</sup>.

Tal como acontece em “Um pobre homem” e “Melancolia”, no conto moderno (compreendido aqui desde as versões derivadas de Edgar Allan Poe e Anton Tchekhov, até as de Kafka, James Joyce e Borges), a alegoria sublinha algumas características que são, principalmente, concedidas a este gênero literário enigmático: “irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo” (CORTÁZAR: 1993: 149). Para manter a sua forma emblemática, os narradores da forma conto nunca revelam, diretamente, os seus objetivos a um dado receptor. Em compensação, deixam subtendido o caminho interpretativo que deve ser percorrido por

---

<sup>27</sup> Iuri M. Lotman observa muito bem a relação entre passado e presente que, de certa maneira, contribuiria para expandir ainda mais o significado do símbolo: “Em particular, por uma parte, os símbolos que se guardam na cultura levam em si informações sobre os contextos (ou também as linguagens), e, por outra parte, para que essa informação ‘se desperte’, o símbolo deve ser colocado em algum contexto contemporâneo, que inevitavelmente transforma o seu significado. Assim, a informação que se reconstrói, realiza-se sempre no contexto do jogo entre as linguagens do passado e presente” (LOTMAN, apud GODOY, 2005: 66).

determinado ponto de vista. De tal modo, no conto moderno, a alegoria é instituída a partir de um aspecto distinto, uma vez que

a alegoria tem a capacidade de mostrar no conto um elemento formal menos simples do que aparenta à primeira vista. Pois, em virtude da natureza abstrata do signo, a alegoria intensifica o relato na medida em que reforça a presença desse passado absoluto em volta do qual gira a essência da virtude do gênero (LANCELOTTI, 1965: 30, grifo nosso)<sup>28</sup>

Finalmente, convém observar que os dois contos de Dyonelio Machado parecem não se prender a um cunho moral, diferentemente de outras obras que se valem do recurso alegórico. Ambas as narrativas apenas representam aspectos que rondam os “males da condição humana”. Não é sem razão que o título do livro também seja *Um pobre homem*. Com ficou subtendido no decorrer da análise, a alegoria dyoneliana não pretende afirmar o *status quo*, mas almejaria criticar uma falsa visão de progresso. Durante muito tempo, a supervalorização da modernidade ou a necessidade de formular uma arte com características próprias “cegou os teóricos... e os impediu de perceber o lado destrutivo do desenvolvimento tecnológico e suas conseqüências sociais negativas” (LÖWY: 1990: 210). Na medida em que o capitalismo e a modernização avançam, ao mesmo tempo atestam as desigualdades entre países desenvolvidos e não desenvolvidos. Talvez por refletir sobre essas conseqüências, o silêncio de Angelo predominasse diante de um dos maiores símbolos da modernidade. Portanto, a escolha dos temas apresentados pelo escritor não foi ocasional — até mesmo porque, de certa maneira, o contexto histórico lhe permitia tal crítica.

---

<sup>28</sup> “La alegoría tiene la virtud de mostrarnos en el cuento un elemento formal *menos simple* de lo que a primera vista parece. Pues, por virtud de la naturaleza abstracta del signo, *la alegoría intensifica el relato* en la medida en que refuerza la presencia de ese pasado absoluto alrededor de cuya virtud temporal gira... la esencia del género” (A tradução para o português é nossa).

## 2.2. Aspectos de transição: do fetichismo ao antifetichismo

Desde a Antiguidade Clássica, a relação entre o campo e a cidade está presente na arte e na literatura. Muitos são os teóricos que a estudam, por vezes, confrontando-a com características concernentes à civilização e à barbárie, destacando, conseqüentemente, um contexto histórico distinto e as suas mais intrigantes incoerências sócio-político-culturais. De certa forma, tal aspecto está interligado às transformações sofridas pelo espaço no qual o homem vive, uma vez que, assim como observa Raymond Williams, além de modificarem a paisagem, essas alterações impõem “uma nova maneira de ver a ordem humana e social como um todo” (WILLIAMS, 1989: 208).

Em face das transformações ocorridas em seu ambiente natural, os protagonistas dos contos “Um pobre homem” e “Melancolia” passam a não reconhecer mais a si mesmos. Assim, seria explicitada uma correlação entre o que acontece no exterior (ou seja, no ambiente que é descrito na narrativa) e as inquietações que ocorrem no interior das personagens. Nesse caso, trata-se, essencialmente, da tentativa de representar “o sentimento humano” e as suas aflições mais íntimas. Não obstante, tal trama não é representada somente a partir das influências que a transfiguração do espaço ficcional impõe aos protagonistas, mas é destacada também por meio da maneira como este processo de transformação afeta a sua psique e reorganiza a sua práxis de vida.

Na esteira de Jean-François Mattéi, podem-se destacar dois tipos básicos de barbarismos presentes na história<sup>29</sup>. O primeiro é comumente preestabelecido pelo historicismo clássico e diz respeito à barbárie da *feritas*: a que sublinha a plenitude da destruição. Como exemplo disso, entre outras características, o autor menciona a atrocidade “marcada por uma ferocidade sem piedade, e da qual os pólos do nazismo ou do stalinismo oferecem no século XX o melhor, ou o pior exemplo” (MATTÉI, 2002: 65). O segundo tipo de barbárie corresponderia ao individualismo e ao relativismo presente em um mundo civilizado, em que o homem aparece *encarcerado em si mesmo*, diante de uma ausência de sentidos ou de uma crise de consciência. Tal aspecto está vinculado à barbárie da *vanitas*, isto é, à da infecundidade estabelecida pelo vazio. Durante o século XX, “não é de se admirar que a barbárie esteja situada no interior, e mais precisamente no ‘sujeito’ ou *self* dos modernos que desencadeou as forças do eu contra a natureza, os homens e Deus” (MATTÉI, 2002: 63).

---

<sup>29</sup> No já mencionado livro *A barbárie interior* — ensaio sobre o *i-mundo* moderno (2002), Jen-François Mattéi cita e contextualiza a barbárie desde a Antiguidade até a contemporaneidade, analisando algumas considerações de Vico, Adorno, Horkheimer e Hannah Arendt, por exemplo.

Uma possível constatação pode considerar que ambos os protagonistas dos contos de Dyonelio Machado passariam por certa *barbárie interior*, relacionada ao segundo exemplo mencionado acima. Esta é configurada de modo muito peculiar, já que, dentre outras características, explicita uma luta do homem consigo mesmo. Um embate do qual o indivíduo tentaria, inconscientemente ou não, se libertar, pretendendo livrar-se da alienação à qual estaria submetido, mesmo que este fato, às vezes, não seja consolidado completamente.

Em outras palavras, uma das conseqüências que a reificação ou o fetichismo confere à elaboração dos contos “Um pobre homem” e “Melancolia” representa, em termos lukacsianos, a existência de um “mundo de convenção” versus um “mundo transcendental”. Percebe-se que há uma questão dialética que gira em torno de tais narrativas: a que representa a reificação ou o fetichismo face à técnica e à exploração econômica do indivíduo; e a que traduz, em contrapartida, a percepção que os protagonistas de cada conto têm acerca de sua própria condição. Diante do encantamento propiciado pelo trator e pela locomotiva e ante as transformações do meio rural e citadino, o homem também se modifica, porque tem a conscientização de que algo está errado.

A *decadência*, um dos termos-chave desse trabalho, pode ser compreendida, no mínimo, entre dois “mundos possíveis”: aquele que representa um tipo de declínio, com todas as suas marcas de agruras; e um outro, maior e mais significativo, que sublinha certa ascensão. Depois do desencantamento, talvez viesse à tona um possível re-encantamento não só por parte da percepção que o homem tem das mudanças do espaço que o cerca, mas, sobretudo, de sua capacidade de julgar e distinguir de modo consciente.

Portanto, nas respectivas produções, a luta contra a desumanização vai muito além da materialização ou da despersonalização por que passam as personagens, isto é, ela está justamente na tentativa de compreendê-las para posteriormente transcendê-las, a fim de prevalecer, sobretudo, aspectos de humanização. Sob essa perspectiva, segundo a teoria marxista, é exemplificada uma das principais características da alienação, uma vez que, a partir deste prisma, a alienação seria vista *como transitória*, por sublinhar sempre a passagem que figura a compreensão que o indivíduo demonstra em face de sua “própria contradição”.

### 2.3. A misteriosa função do “*fim*” e o choque como percepção estética

*O “fim” é outro conceito meramente literário, a natureza só conhecendo a transformação, o eterno recomeçar...*

(Dyonelio Machado)

#### I

Desde as considerações expostas na “Filosofia da composição”, Edgar Allan Poe distingue duas importantes características que estão intrínsecas à forma conto. A primeira diz respeito à intensidade, que, provavelmente, gira em torno da estrutura cerrada que compõe a unidade narrativa do gênero. Já a segunda é concernente a um tipo de efeito único<sup>30</sup>, que pode ser estabelecida a partir de uma busca estético-filosófica pela “verdade”. Claro que tais aspectos estão relacionados ao estilo, inclusive aos recursos técnicos e à originalidade de cada contista. De tal maneira, depreende-se que a representabilidade da “verdade”, destacada por Poe, somente é passível de ser obtida, como observa Antonio Hohlfeldt (1988: 17), por intermédio do auxílio de um “exercício da razão (do criador e do leitor), a partir da idealização inicial do efeito único a ser atingido”.

Nos contos “Um pobre homem” e “Melancolia”, a correlação mencionada entre a intensidade, o efeito único e “verdade” é instaurada distintamente. Talvez a busca por determinada expressão “realístico-ilusionista” faça com que a tensão e um tipo de estranhamento, que percorrem todo o desenvolvimento de ambas as composições literárias, tornem-se cada vez mais densos, principalmente em seu desfecho emblemático. A estrutura “inacabada” dos dois contos, juntamente a outras características presentes nas narrativas, permite fazer algumas interpretações plausíveis quanto à “condição humana” dos dois protagonistas. Dir-se-ia que o drama vivenciado por eles deixa, propositadamente, sem solução as suas próprias incongruências para mapeá-las em um patamar representativo mais intenso. A não conclusão de uma obra aponta para a sua “eternidade” literária, pois “uma obra é ‘eterna’ não porque ela impõe um sentido único a homens diferentes, mas porque ela sugere sentidos diferentes a um homem único, que fala sempre a mesma língua simbólica através dos tempos

---

<sup>30</sup> É importante ressaltar que Poe se atém, sobretudo, ao “prazer que seja ao mesmo tempo o mais intenso, o mais enlevante e o mais puro [e] é... encontrado na contemplação do belo. Quando, de fato, os homens falam de beleza, querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um *efeito*; referem-se, em suma, precisamente àquela intensa e pura elevação da *alma* — e não da inteligência ou do coração” (POE, 1999: 104). Portanto, para o autor, o efeito único desempenha uma função estritamente estética. E é a partir desta acepção que também se compreendem aqui os termos: “efeito único” e “verdade”.

múltiplos, a obra põe, o homem dispõe” (BARTHES, 1980: 226). Por estranho que pareça, uma das funções estéticas do “fim” é a de acentuar também as diversas possibilidades de interpretação.

Parte-se da hipótese de que a relação com as máquinas e as mudanças presentes no universo ficcional delimitaria um “choque de temporalidade” muito distinto no desenrolar das narrativas. E, ao perceberem essas transformações do seu espaço, ambos os protagonistas demonstrariam uma maneira particular de repensar a sua própria situação de “vida”. Assim, procura-se mapear, por outro ângulo, a maneira como Angelo e o pobre homem se comportam antes, durante e depois do contato com as máquinas; e o modo pelo qual o narrador reavalia as transformações do meio rural e urbano, vinculando-as com a própria mudança dos personagens.

## II

Diversos escritores (como: Fiodor Dostoievski, Dyonelio Machado, Guimarães Rosa, entre outros) perceberam o relevante significado estético que pode ser apresentado pelo *final* de uma produção literária. Como exemplo disso, primeiramente, menciona-se o epílogo do romance *Crime e Castigo*:

Mas aqui começa uma nova história, a história da gradual renovação de um homem, a história de seu trânsito progressivo dum mundo para outro, do seu contato com outra realidade nova, completamente ignorada até ali. Isto poderia constituir o tema duma nova narrativa (...) mas a nossa presente narrativa termina aqui (DOSTOIEVSKI, 2002: 510)

Desse modo, observa-se que, metaforicamente, o narrador destaca uma nova história: a da paulatina redenção de um homem, enfatizando a sua libertação por meio da confissão de seu crime. História esta que, embora não faça necessariamente parte da narrativa finda, aponta sutilmente para um recomeçar, uma vez que depois do crime, vem o castigo e, conseqüentemente, a tentativa de obter a liberdade do corpo e, sobretudo, da mente e da alma.

Alguns teóricos do conto moderno consideram que este gênero não representa mais o final surpreendente e deixa de valer-se de sua estrutura fechada. Então, para eles, o contista moderno trabalha a tensão e o suspense de suas narrativas, porém sem dar, necessariamente, uma explicação direta ou única para as suas peripécias — como observa Ricardo Piglia, em seu livro *Formas Breves*<sup>31</sup> (2004: 91). Mesmo que tendam a conservar a característica relativa ao

<sup>31</sup> Na parte intitulada “Novas teses sobre o conto” (97-114), Piglia estuda principalmente o final dos contos, valendo-se da obra e de conceitos de Jorge Luis Borges.



final surpreendente<sup>32</sup>, os contos de Dyonelio Machado não encerram, figurativamente, em suas estruturas, os fatos relatados, mas apontam para um metafórico recomeçar.

A fim de elucidar melhor esse aspecto, citam-se os dois desfechos das histórias de “Um pobre homem” e de “Melancolia”, respectivamente: a) “O senhor sabe: naquele tempo eu só pensava na máquina...” b) “Nunca mais! ‘A porta’, meus amiguinhos, aquela garganta impassível que se abria para o mundo, tragara-o para todo o sempre...” (MACHADO, 1995: 103-56). A porta aqui destacada é a da locomotiva na qual Angelo parte. Já, no primeiro conto, a máquina aparece como o objeto que revela a suposta causa do alheamento humano.

Possivelmente, as reticências presentes em ambos os desfechos citados, bem como a seqüência total das narrativas, indicam a falta de conclusão dos fatos, apontando para um futuro duvidoso. Além disso, estas características distinguem uma cogitação singular, a qual, na esteira reflexiva do epílogo mencionado da obra de Dostoiévski, tende a fazer com que determinado leitor repense a situação de “vida” das personagens. Ou seja, pode-se dizer que, ao procurar por um médico e contar-lhe os seus sentimentos mais íntimos, a fim de supostamente buscar uma explicação para o seu sofrimento, o pobre homem tenta ao mesmo tempo resgatar ou reconstruir uma nova concepção daquilo que antes ele não podia compreender (idem, ibidem: 102-3). A partir disso, o intuito seria livrar-se da máquina ou do deslumbramento causado pelo progresso. Assim, há, por parte do personagem, um confronto entre sentimento de “domínio” e sentimento de perda.

Existe um tipo distinto de *flashback* que passaria na mente desse protagonista, alertando-o para o efeito da reificação estabelecida pelo trator e influenciada pelo sistema capitalista, isto é, depois de passar pelos encantos do extremado fetichismo, ele tem a conscientização de que perdeu algo de muito precioso e não haveria mais como recuperá-lo. Logo, este aspecto retrospectivo mostrar-se-ia o responsável por transformar ou redirecionar também o ponto de vista do leitor e do sujeito da enunciação, uma vez que a sua perspectiva não se voltaria mais para o primeiro tema apresentado, mas sim passaria a considerar uma nova história: a da “transformação da própria natureza humana”<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Com intuito de exemplificar esta característica relativa ao *final* das composições artísticas de Dyonelio Machado, pode-se retomar a técnica de corte utilizada pelo folhetim, “que, geralmente, se interrompe ao se formar uma tensão, que pressiona por um desfecho, ou pára exatamente onde se gostaria de encontrar a continuação do enredo. A interrupção e o prolongamento conseqüente faz com que, não contando com a informação no momento indispensável, *procuremos imaginar o prosseguimento da estória*. Qual será a sua continuação? À medida que nos pomos esta e outras perguntas semelhantes, aumentamos nossa participação com a história (...) Pelas suas pausas que se impõem, o leitor é obrigado a imaginar mais do que teria feito se a sua leitura fosse contínua (...) A pausa apenas apresenta uma outra forma de atualização, que, pelo vazio suplementado, aumenta a *imagem imaginativa do leitor*” (ISER, 1979: 117-8, grifos nossos).

<sup>33</sup> Embora esteja subtendido, é importante observar que as imagens e formas discursivas permanecem interligadas a uma seqüência lógica e coerente da estrutura, tornando-se claro o significado geral do texto para um receptor.

Com o trajeto completo do protagonista, os aspectos do egoísmo e até mesmo os da alienação capitalista perderiam o seu significado amplo. Tal como acontece em outras narrativas em que certa cegueira temporária obscurece a mente de personagens, o trator “faria parte de uma força obscura, sem proveniência identificável, mas atuante, apropriando-se da ação do sujeito e escondendo-se sob a ilusão, que lhe inculca, de que persegue objetivos próprios de acordo com deliberação própria” (BAPTISTA, 2004: 211). O papel que o tempo exerce, na narrativa de Dyonelio Machado, é o de ressaltar a transformação das crenças do protagonista.

O pobre homem somente passa pelo processo de reificação porque assim lhe é, naturalmente, imposto: ele não tinha consciência plena desse estado de aturdimento. Em síntese, o protagonista, num primeiro momento da história, somente valorizava aquilo que concerne à percepção quantitativa: ao melhoramento da terra, à ascensão da fazenda e, sobretudo, à aquisição do trator. De tal maneira, a sua “condição humana” é restringida à noção de *falsa consciência*. Não obstante, a última parte da narrativa, a qual se define pelo diálogo explícito entre o pobre homem e o médico (que é ao mesmo tempo o relator dos fatos), demarca um momento presente, durante o qual o narrador fica face a face com o protagonista, e este tenta explicar, finalmente, àquele o porquê da indiferença em torno do falecimento de sua filha.

Esse aspecto provoca certa ruptura da linearidade dos acontecimentos, destacando o escamoteamento de determinados fatos e a maneira pela qual é desenvolvida a tensão que se estabelece até o desenlace revelador da história. Isso porque o “*fim*” traz à tona um sentido que estava de certo modo oculto no desenrolar dos acontecimentos relatados, tanto é que, ao analisar o seu passado, o pobre homem não se reconhece mais nele; não sabe ao certo o que aconteceu (MACHADO, 1994: 102-03). Por isso, a trajetória representada não considera somente a revelação crítica de um sistema explorador, mas também indica o percurso de determinada renovação de um homem, a que se instaura, por sua vez, por intermédio de um tipo de despertar da consciência, segundo o qual denunciaria a condição do alheamento em suas acepções mais profundas. Essa concepção dialética é plausível porque, entre outras características, uma das funções da literatura passa também por uma aporia: “a literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o seu movimento, mas também precedê-lo” (COMPAGNON, 2006: 37). É claro que isso está vinculado com os próprios mecanismos da interpretação literária.

Bem como acontece na estrutura desse conto de Dyonelio Machado, a irrupção do sujeito da enunciação, com intuito de preparar o leitor para o final emblemático, é muito utilizada na ficção contista de Jorge Luis Borges. Nesse sentido, Ricardo Piglia constata que, na poética borgiana, o surgimento repentino do narrador

é condição para o *final*; é quem urdiu a intriga e está do outro lado da fronteira, para além do círculo fechado da história. Sua aparição, sempre artificial e complexa, *inverte o significado da intriga* e produz um efeito de paradoxo e complô (...) Essa estrutura de caleidoscópio e de fundo duplo sustenta-se sobre uma pequena maquinação imperceptível: a voz íntima que... marcou o tom e o registro verbal da história se identifica, revela e define a partir de fora o relato, dando-lhe fecho.

(2004: 111, PIGLIA, grifos nossos)

A marca de uma memória despedaçada que remonta a um passado trágico, apresentada tanto pelos traços ideológicos do narrador quanto pelas percepções pessoais do protagonista, pode ser sublinhada como principal condutora do conto “Um pobre homem”, uma vez que a relação entre passado, presente e futuro é ratificada pelo processo imbricado da narração dos fatos. Nesse caso, passado, presente e futuro *implicam-se* mutuamente. Ademais, no que diz respeito ao problema do tempo na forma artística do conto, de modo geral, é importante observar que “cada segmento do tempo nos mostra, concomitantemente, uma recapitulação e uma prefiguração da realidade. Em um ‘processo’ semelhante ao fluxo misterioso da vida, adquire uma marcha circular e reversiva, podendo ser comparada ao eterno retorno” (LANCELOTTI, 1965: 9)<sup>34</sup>.

De tal forma, nessas composições de Dyonelio Machado, existe *a priori* uma dúvida elementar que, de certo modo, induz um leitor a pensar no por que da enigmática melancolia de Angelo e nos motivos que levam o pobre homem a priorizar nada mais do que a máquina. Nem mesmo ele consegue compreender bem como não pôde perceber que Nina estava pouco a pouco se definindo; não entende como se estabeleceu a sua “tragédia pessoal” (MACHADO: 1994: 102-03). É por isso que vai contar as suas desavenças ao médico, como se o doutor ainda pudesse remediá-lo. Enfim, não é por acaso que a temática recorrente não seja somente a do tecnicismo e do pré-capitalismo agrário, mas assim como acontece nessas duas histórias, em outras narrativas do livro *Um pobre homem*, há o tema da miséria condicional e espiritual, retomado cíclica e constantemente.

Ao seguir simbolicamente o trem, de certa maneira, a figura do protagonista Angelo também fornece margem para aprofundar a interpretação dos eventos narrados. Em outros termos, semelhantemente ao que ocorre na primeira trama, já que ambas as histórias têm o final

---

<sup>34</sup> “Cada segmento del tiempo nos muestra, a la vez, una recapitulación y una prefiguración de la realidad. En un ‘proceso’ semejante el flujo misterioso de la vida cobra una marcha circular y reversible, comparable al eterno retorno” (A tradução para o português é nossa).

em aberto, a personagem poderia sair à procura de uma nova “vida” e, assim, terminaria a sua sucessiva melancolia. Por conseguinte, o que estaria em questão seria o seu destino.

Por ser “perito na interpretação dos acontecimentos, instigador da ‘realidade de um vazio’” (LAMBOTTE, 2000: 100), para o melancólico, talvez o objeto de contemplação não seja suficientemente capaz de penetrar a sua “alma” ou modificar o rumo de sua “vida”. Ele não se iludiu completamente com os “feitiços” da esplêndida locomotiva. O seu espelho se estilhaçou, pois não haveria mais correspondência entre as imagens que passavam por seu pensamento com a imagem da máquina. Possivelmente, a locomotiva, um dos símbolos da modernidade, misteriosamente, tenha perdido todo o seu significado potencial; tenha deixado de ser o emblema escolhido para a veneração. Portanto, aqui se descreve uma das peculiaridades da pessoa melancólica, que, por intermédio do exercício que é construído de raciocínio a raciocínio, talvez consiga penetrar na causa secreta das coisas.

Por essa razão, provavelmente o derradeiro encontro do protagonista com a máquina demarque o fim da melancolia, fazendo com que ele se liberte daquela situação angustiante. Assim sendo, o término do sentimento melancólico se caracterizaria pelo retorno da total consciência, da lucidez tão buscada em contato com o objeto da desilusão, que antes podia ser odiado e contemplado, reciprocamente. Ainda que Angelo siga metaforicamente a máquina, “agora” seria ele quem escolheria o seu próprio caminho; ninguém mais “dominaria os seus pensamentos”. Com efeito, por mais figurativo que tudo isso seja, o remate do conto representa um significado expressivo.

É possível que o efeito evocado pelo desfecho do conto “melancolia” aproxime-se da concepção brechtiana de estranhamento, conservado de uma das acepções artísticas da poética da modernidade. Do mesmo modo, é preciso ressaltar que “a gênese do conto... nasce de um repentino estranhamento, de um deslocar-se que altera o regime ‘normal’ da consciência” (CORTÁZAR, 1993: 234). Tal constatação se intensifica ainda mais, ao considerar que a desumanização da personagem principal está paradoxal e metaforicamente próxima do simbolismo humano, já que definiria, de maneira distinta, um limite tênue entre a condição de “vida” do protagonista e o modo como ele teria de enfrentar as dificuldades que ainda lhe seriam infligidas. Assim, na história de Angelo, seria possível representar uma luta emblemática pela sobrevivência ou até mesmo pela lucidez. Todavia, esta característica tenderia a ser obscurecida por parte das considerações críticas do responsável da emissão narrativa, uma vez que, com o seu extremado ceticismo, pretenderia demonstrar uma amarga concepção da natureza humana, ou seja, o seu ponto de vista pessimista desencadearia um tipo de desencantamento do “mundo ficcional”.

Em contrapartida, o cético, entendido aqui como o sujeito da enunciação, não é totalmente alheio ao que ocorre com protagonista, ou seja, ele tende a penetrar na situação vivenciada por Angelo e extrair dela uma “verdade”. Este traço peculiar da narrativa é exemplificado melhor ao retomar a etimologia da palavra ceticismo, derivada do grego *Sképsis*, que significa investigação, tal como observa Gustavo Bernardo Krause:

Sképsis vem de SKÉPTOMAI, verbo cujo sentido denotativo inclui as noções de “voltar para”, “olhar atentamente”, “considerar”, “observar”. O mesmo verbo pode ser usado com os sentidos figurados de “examinar”, “meditar”, “refletir”. Logo, o substantivo SKÉPSIS significa também “exame”, “reflexão”, “especulação”, “meditação”

(KRAUSE, 2004: 50, grifos do autor)

Portanto, pode-se dizer que o narrador do conto “Melancolia” é aquele que também pode buscar ceticamente a verdadeira causa da melancolia de Angelo. As arguições feitas pelo relator dos fatos estão impregnadas pela dúvida, porém esta exerce a função de guiar os seus pensamentos perante a desconfiança que gira em torno da relação do protagonista com a máquina. Desse modo, não há possibilidades de considerar o ceticismo como uma causa meramente secundária (referindo-se somente ao seu significado pessimista), mas, ao contrário disso, a sua função é analisar os motivos que acarretam a melancolia do protagonista, averiguando-os em suas raízes mais profundas, com a finalidade peremptória de demonstrar ao leitor as suas “verdades” mais inerentes.

Basicamente, o esquema abaixo exemplificaria o que ocorre de modo distinto nas duas narrativas de Dyonelio Machado:

- **Nível um:** “obscurecimento da consciência”, acarretada pela extrema valorização da máquina ou da propriedade.
- **Nível dois:** Conscientização do que essas transformações causariam no ambiente rural ou urbano.
- **Nível três:** Um confronto “intersubjetivo do homem consigo mesmo”, o que ocasionaria um tipo crise de consciência.

Em suma, constata-se que os desfechos de ambas as narrativas também apontam, metaforicamente, para a estrutura profunda dos contos, a qual talvez traduza a renovação pessoal dos protagonistas. Esta poderia ser subdividida por duas histórias: aquela que foi representada durante todo o percorrer das narrativas, comparada àquela que se poderia representar. Ou com outras palavras, é delimitada a passagem de uma situação para uma outra situação. Isso corresponde à transformação de ambos os personagens. Percebe-se a existência de

um aspecto de contundente transitoriedade, pois as estruturas dos contos analisados acompanham as das narrativas breves da modernidade, exemplificando que

A experiência de errar e desviar-se num relato se baseia na secreta aspiração de *uma história que não tenha fim*; a utopia de uma *ordem fora do tempo*, na qual os fatos se sucedem, previsíveis, *intermináveis* e sempre renovados (...) Os finais são perdas, cortes, marcas num território; traçam uma nova fronteira, dividem. Escandem e cindem a experiência. Mas ao mesmo tempo em *nossa convicção mais íntima, tudo continua* (...) Projetar-se para além do fim, para perceber o sentido, é algo impossível de se conseguir, *salvo sob a forma da arte* (PIGLIA, 2004:104-105, grifos nossos)

### III

Com as características expostas no decorrer do trabalho, são propostas duas percepções analíticas distintas. A primeira diz respeito à crítica ao capitalismo e à tecnocracia. Desse prisma, observa-se que as narrativas de Dyonelio Machado desempenham um papel crítico-engajado, uma vez que denunciam a alienação do homem em face de um sistema exploratório que circunda o indivíduo em todo seu âmbito social e, até mesmo, dominando a sua subjetividade. Em oposição, a segunda proposta remete ao ponto de vista que evidencia tanto as mudanças pelas quais passa o ser humano e o reconhecimento dessas mesmas transformações, quanto a uma intensa focalização da transmutação do espaço onde o homem vive. Essa análise comparativa também seria viável porque, entre outros motivos, “testemunha e cronista de seu mundo, desde os tempos mais remotos, o homem se viu estimulado a expressar e transferir a realidade de diversos modos” (LANCELOTTI, 1965: 7)<sup>35</sup>. Mesmo assim, é importante destacar que, apesar da proposta de uma separação meramente sistemática, as duas interpretações estão estritamente relacionadas pela própria estrutura linear de cada conto.

Não é por acaso que os protagonistas dessas obras são representados em um mundo multifacetado, hostil e obscuro. Há, nesses contos de Dyonelio Machado, um jogo que destaca, peculiarmente, a voz do responsável pela emissão narrativa, semelhantemente às observações feitas por Ricardo Piglia (2004: 101) — existe a presença de alguém que, embora não possa ser visto, escuta atenciosamente tudo aquilo que é contado. Esta particularidade é elucidada pelos indícios da tradição oral: característica que é peculiar à forma conto. Tal aspecto, em “Melancolia”, está demarcado pelo direcionamento da voz do narrador a um homem chamado Salazar e a determinados meninos ou amiguinhos que escutam atentamente a história de Angelo.

---

<sup>35</sup> “Testigo y cronista de su mundo, desde los tiempos más remotos el hombre se ha visto impulsado a expresar y transferir la realidad de diverso modo”. (A tradução para o português é nossa).

A maneira a partir da qual o relator se dirige a estes interlocutores explícitos não deixa de ser inovadora. Do esmo modo, a ironia com que é apresentada a história de Angelo revela, principalmente, os traços ideológicos da pessoa que resgata oralmente todos os seus detalhes.

Com outros termos, o narrador dirige-se para um interlocutor que não faz parte diretamente dos fatos, mas que por alguns momentos está presente no percurso de ambas as narrativas. Contudo, este traço é mais evidente no conto “Melancolia”. O objetivo central do relator dos fatos permanece cifrado, e somente é descoberto, ainda que em partes, no final de sua elocução. Isso, de certa forma, causa uma tensão. Sob tal enfoque, pode-se também concordar com Piglia, no que se refere ao fato de que, nesse tipo de conto, “não é o narrador oral quem persiste (...), mas a sombra daquele que o escuta” (PIGLIA, 2004: 101).

Por excelência, o conto requer o ato minucioso de ler e de interpretar. Ele apresenta uma estética específica que se forma por meio de uma relação lúdica entre o leitor e o narrador, uma vez que a brevidade da estrutura narrativa exige uma atenção especial para com a interpretação de suas peripécias. A partir desse jogo discursivo, observa-se que “Um pobre homem” e “Melancolia”, provavelmente, estabelecem algumas dificuldades de leitura, a fim de proporcionar reflexões críticas ao seu interlocutor, por intermédio de convites a questionamentos que resvalam na condição de “vida” dos protagonistas das respectivas narrativas.

Toma-se por pressuposto que, em contato com esses contos, o leitor possa reordenar e rever a sua própria concepção de realidade. Por outro lado, no que concerne a esta última característica, é preciso considerar — semelhantemente às observações feitas por Marisa Lajolo (2001: 33) — que o interlocutor, para o qual o narrador se direciona, ao se submeter ao âmbito interpretativo da obra literária, traz as suas próprias experiências de mundo: traços estes que destacam determinada complexidade que envolve cada tipo de leitor, bem como as suas perspectivas e seus repertórios distintos. Além disso, é necessário sublinhar o contexto sócio-político-cultural que, de certa forma, também delimita as variadas maneiras de interpretações, desencadeadas pela leitura das duas narrativas analisadas.

#### IV

Remetendo-se a algumas características fundamentais do método crítico de W. Benjamin e do artístico de Bertolt Brecht, que destacam funções distintas da experiência estética, talvez o efeito proporcionado por suas obras exemplifique o que ocorre nos desenlaces ou no decorrer dos contos “Um pobre homem” e “Melancolia”.

Andreas Huyssen, ao se debruçar sobre os textos de ambos os autores citados, destaca a função de dois efeitos específicos: o do *Erfahrung* (da experiência autêntica) e o do *Verfremdungseffekt* (do estranhamento). Bertolt Brecht considera que este último efeito estaria interligado à razão, isto é, a “sua técnica dramática do *Verfremdungseffekt* repousa substancialmente no poder emancipador da razão e na *crítica ideológica racional*, princípios do Iluminismo burguês que Brecht esperava virar eficazmente contra a hegemonia burguesa” (HUYSSSEN, 1997: 35, grifo nosso). Este aspecto é perceptível em “Melancolia”, porque, conforme o observado pela presente apreciação, a crítica à racionalidade técnica e ao seu domínio é explícita, mesmo direcionada ao contexto das obras estudadas. Além disso, uma das definições do mencionado efeito brechtiano também pode ser constatada na estrutura profunda desta narrativa, principalmente no remate do conto, no qual Angelo é tragado misteriosamente pela locomotiva. Em suma, o estranhamento que Angelo demonstra diante da máquina condiz com aquilo que

Brecht apresentou-nos... que parece ter migrado do ‘*ostranenie*’ ou ‘ato de tornar estranho’ dos formalistas russos (...). Como o conceito de ‘montagem’ de Eisentein, o efeito-V [*Verfremdungseffekt*] permitiu a Brecht organizar e coordenar um grande número de diferentes traços de sua prática teatral e estética. *Algumas vezes ele é evocado em termos do próprio efeito que lhe dá o nome. Tornar algo estranho, fazer-nos olhar esse algo com novos olhos*, implica a existência previa de realmente olhar para as coisas, *uma forma de dormência perceptiva*: esta é a ênfase mais freqüente dada pelos formalistas russos, oferece uma espécie de psicologismo... e uma defesa da percepção (JAMESON, 1999: 64, grifos nossos)

Por seu turno, o efeito propiciado pelo desfecho do conto “Um pobre homem” possibilita a comparação com a concepção do *Erfahrung*, segundo a qual (como a concebem Benjamin e Tratyakov, em sua técnica da poética futurista) sustenta a noção de experiência estética ou certa percepção de ordenação emocional que é “*baseada no choque para mudar a psique do receptor da arte (...)* uma chave para a mudança do modo de recepção da arte e para a interrupção por si só da funesta e catastrófica continuidade do cotidiano” (HUYSSSEN, 1997: 36, grifo nosso). Nesse sentido, Tratyakov e Benjamin compreendem este efeito como primordial para a quebra dos modelos padronizados da percepção concernente a variados tipos de sensações emocionais recorrentes nas obras de arte ou em determinados estereótipos socialmente preestabelecidos.

Portanto, ambos os escritores consideram que tal interrupção torna-se essencial para uma reordenação revolucionária de cunho social do cotidiano e, de certo modo, ela também contribui para emancipar o receptor de seu senso comum, proporcionando-lhe, por conseguinte, uma nova



percepção de mundo. Por exemplo, este aspecto incisivo do *Erfahrung* explica o que acontece, referindo-se ao sentido técnico da elaboração da escrita, no surpreendente epílogo do ensaio de W. Benjamin “A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução”<sup>36</sup>, uma vez que este autor, ao criticar a coligação entre o Fascismo e o Futurismo, talvez almeje atingir o efeito emitido pela experiência autêntica, a partir da técnica do *choque* perceptivo e valendo-se das contradições das próprias acepções futuristas.

Depreende-se das observações expostas acima que a constituição estética do conto “Um pobre Homem”, de certa maneira, pretenderia atingir o efeito do *Erfahrung*, devido ao elemento derradeiro que revela a “condição humana do protagonista”: não só a de alienação, mas, principalmente, a de plena consciência. Talvez o choque “sentido pelo pobre homem” corresponda a um choque “sentido pelo próprio leitor”. A tensão e o suspense protelados até o final da elocução dos fatos tendem, com a surpresa emitida pelo *choque* da revelação, a transformar a percepção do leitor, a qual, dentre outras características, vinha sendo confirmada até o desfecho decisivo: “O senhor sabe: naquele tempo eu só pensava na máquina...” (MACHADO, 1995: 103).

A função estética do “*fim*” é, por natureza, ambígua e misteriosa. *A posteriori*, ela impulsiona o leitor a refletir para além dos fatos relatados; a pensar nos possíveis destinos das personagens, uma vez que permite imaginar continuamente, mas de modo diferente, o que, supostamente, aconteceria depois da brusca interrupção do ato de contar. Esse traço estrutural das duas narrativas explora um contundente efeito do poder do simbolismo literário. Infelizmente, ambas as histórias estão cerradas pelas próprias sinuosidades da representação de um momento distinto (um recorte) da “vida” de cada protagonista. Isso ocorre porque “a função dos contos ‘imodificáveis’ é, precisamente, esta: *contra qualquer desejo de mudar o destino, eles nos fazem tocar com os dedos a possibilidade de mudá-lo*. E assim fazendo, qualquer que seja a história que estejam contando, contam também a nossa, e por isso nós os lemos...” (ECO, 2003: 21, grifo nosso) — o leitor tenderia a modificá-los, mesmo que isto somente ocorresse em sua mente.

---

<sup>36</sup> A mesma citação utilizada por Benjamin está reproduzida como epígrafe na página 24 desta parte da dissertação. Além disso, é importante mencionar que, devido a fins meramente metodológicos, utilizam-se a primeira e a segunda versões desse ensaio de Benjamin, sendo que a primeira está no livro *Magia e técnica, Arte e política*; e a segunda é apresentada na coleção Os Pensadores, da Abril Cultura, e traduzida por José Lino Grünnewald. Esta última foi reelaborada por Benjamin em 1936 e somente publicada em 1955.

#### 2.4. Possível reestruturação do embate entre as modernidades

Entre os séculos XIX e XX, criou-se uma quantidade esplêndida de maquinaria como nunca se vira antes na história. Não foi por acaso que o “trabalho de alguns autores brasileiros dos anos 20 retomava, a seu modo, o confronto entre literatura e técnica que se configurava, ainda hesitante, em fins do século XIX” (SÜSSEKIND, 1987: 38-9). Esse embate se formulava quer fosse privilegiando a ampla representação da modernidade da época, quer fosse sublinhado a maneira como ocorria o aprimoramento técnico da própria escrita. Além disso, a concepção de aperfeiçoamento por meio da técnica ampliava-se cada vez mais para diversas áreas, tais como: a da propaganda publicitária, a da fotografia, a de filmes, etc. Portanto, com intuito de desenvolver as suas produções criativas, todas essas tendências valiam-se, *stricto sensu*, da concepção técnica da arte muito difundida no período.

No contexto europeu, não foi sem razão que a França, junto ao seu processo de modernização, passou a ser reconhecida como um modelo exemplar para outras nações e, inclusive, para os países latino-americanos. Nesse sentido, a relação com a cultura francesa “fará emergir atitudes diversas e, muitas vezes, contraditórias, sempre conflituosas, mas jamais deixadas completamente de lado, nem mesmo na segunda metade do século XX, com a hegemonia dos Estados Unidos”. Conseqüentemente, “é da França... que virão as principais correntes do pensamento e as mais significativas expressões das artes em geral e da literatura” (COUTINHO, 2003: 45-6).

Um dos exemplos mais expressivos da influência da técnica ou da modernidade, nas artes do século XX, advém das vanguardas artísticas, principalmente do Futurismo. O fetichismo futurista em torno da máquina demonstra, dentre outras coisas, duas ideologias distintas: a que visa relacionar o tecnicismo à forma da escrita ou artística em geral; e a que instaura uma restrição entre arte e política. Desse modo, essa vanguarda não só prenunciou o completo domínio de uma era tecnocrata, mas também antecipou, literariamente, os feitos catastróficos que seriam, posteriormente, instituídos em prol da ciência e da própria tecnologia. Assim como observam vários historiadores, em Hiroshima e Nagasaki, a explosão da bomba atômica representou, paradoxalmente, o poder da técnica e da racionalidade. Em oposição a essas acepções, muitos filósofos e pensadores desse mesmo período de repletas contradições (como Herbert Marcuse, Theodor Adorno, Lucien Goldmann, entre outros) questionaram a supremacia da tecnocracia, enfatizando, a partir de análise de diversas composições literárias, a

crítica a uma sociedade condicionada e, sobretudo, exposta à “unidimensionalidade” de seu próprio pensamento.

Em síntese, assim como a compreendem W. Benjamin e Octavio Paz<sup>37</sup>, de modo geral, a proposta estética da modernidade permite a um escritor voltar a sua perspectiva para o seu ambiente circundante e tentar extrair dele um tom artístico, mas não de modo acrítico. Sem dúvida, um dos maiores representantes desta concepção é Charles Baudelaire, que, em sua obra poética, questiona contundentemente certas contradições do progresso, por meio de variados aspectos presentes na decadente sociedade parisiense de meados do século XIX. Mas, pensando, principalmente, no contexto históricos de “Melancolia” e de “Um pobre homem”, qual a função que desempenharia essa mesma perspectiva literária que destaca a relação entre técnica, modernidade e literatura, em uma sociedade ainda pré-industrial e pré-capitalista?

Em “As idéias fora do lugar” (1992: 24), Roberto Schwarz observa que “ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio”. Por outro lado, pensando na composição literária proposta pelas duas narrativas de Dyonelio Machado, provavelmente, a temática que sublinha questões da modernidade reverta-se em crítica à própria dependência econômica e cultural.

Com outras palavras, parte-se do pressuposto de que a correlação mencionada entre a máquina, a modernização e o progresso questiona antropofagicamente os discursos de outras “Modernidades”, cujos sistemas políticos visam, exclusivamente, à exploração de uma economia e de uma natureza que ainda poderiam lhes oferecer matéria prima e mão de obra barata. Por exemplo, algumas características da “Modernidade Ocidental Imperialista” seriam *re-apropriados*, literariamente, de modo a sublinhar, em primeiro lugar, as incoerências presentes em suas próprias definições, para, em seguida, reformular uma perspectiva que privilegiasse as contradições da modernização, referente ao próprio contexto histórico de ambos os contos. Portanto, estas obras não só se preocupam em apresentar categorias estéticas, mas problematizam e politizam, sobretudo, questões fundamentais da época em que foram compostas. Também seria por meio dessa aproximação que derivaria a citada crítica ao mundo moderno.

A descrença presente em ambas as narrativas de Dyonelio Machado sublinha as aporias exercidas pela dominação e pela alienação, causadas pela técnica em um contexto específico. É preciso que fique bem claro que “as contradições da maquinaria não nascem da maquinaria

---

<sup>37</sup> Mencionam-se aqui principalmente as considerações feitas no texto “La búsqueda del presente” (1992: 387). Neste, dentre outros aspectos referentes à Modernidade, Octavio Paz diz que a poesia está enamorada do momento presente e pretende revivê-lo intensamente sob a forma artística de um poema.

propriamente dita, ‘mas só de seu uso capitalista’” (LÖWY: 1990: 205). Mesmo assim, a perspectiva fetichista, elaborada nos contos, tenderia a escamotear esse traço.

Todavia, na medida em que o indivíduo tem a percepção de sua condição de alienação, é-lhe conferida a retomada de consciência — função essencialmente artística. Assim sendo, por meio da representação dos contos “Um pobre homem” e “Melancolia”, talvez haja um exemplo da crítica que a própria ficção faz à ciência e à tecnologia, exemplificando, de tal maneira, certo tipo de distopia. Esse aspecto também se constitui a partir da desmistificação iluminista, provinda de falsas promessas: como a do desenvolvimento tecnológico e social, mas que, na verdade, pretenderia ideologicamente expandir, dentre outros objetivos, a manipulação política do homem, negando-lhe, até mesmo, os direitos humanos, ou seja, aqueles que lhe são imprescindíveis.

**PARTE II**  
**AS MÁSCARAS DA CIVILIZAÇÃO**

*Eu, zombado pelas tribos de hoje,  
como grande e escabrosa anedota, vejo ali, onde  
ninguém vê,  
ali onde a vista se corta, vejo a marchar por cima do  
cume do tempo,  
à cabeça de hordas famintas,  
o ano dezesseis coroado pelos espinhos da Revolução.  
Eu sou para vós o profeta.*

(Maiakovski, “O décimo terceiro apóstolo”)

## 1. Menotti Del Picchia, o difusor da Semana de Arte Moderna

### I

Sem dúvida, Paulo Menotti Del Picchia foi um dos importantes precursores do movimento modernista brasileiro, colaborando para re-sistematizar, aqui, uma das principais correntes literárias do século XX. Por essa razão, há, em suas obras, profundos traços artísticos demarcados pelas concepções ideológicas dessa estética. Os seus escritos não deixam de ressaltar características nacionalistas da época; e, representando o homem, com um intenso tom de poeticidade, são sempre obras preocupadas em trazer uma gama de inovações à literatura nacional do período. Entretanto, ora utilizando um jogo intertextual com produções da literatura clássica, ora avaliando questões presentes no campo e na incipiente cidade moderna, o Gedeão do Modernismo (como passou a ser conhecido também) pretendia formular uma intrigante perspectiva artística que, no entanto, levaria a crítica a tachá-lo pejorativamente como autor das “massas”.

Contudo, Menotti Del Picchia publicou importantes obras que, por inúmeros motivos, merecem ser revisitadas. Dentre elas, são destacadas: *Juca Mulato*, 1917; *Moisés*, 1917; *Máscaras*, 1917; *O Homem e a Morte*, 1922; *Angústia de D. João*, 1922; *A Tormenta*, 1924; *Chuva de Pedras*, 1925; *O amor de Dulcinéia*, 1926; *República dos Estados Unidos do Brasil*, 1928; *Kalum*, *República 3000* e *Dente de ouro*. Por sua vez, publicado em 1922, *O crime daquela noite* configura, peculiarmente, alguns aspectos da São Paulo da década de vinte. Além disso, com Cândido Mota Filho e Cassiano Ricardo, o escritor paulista participou dos movimentos “Verde-amarelo” e “Bandeira”; tornou-se membro da Academia Brasileira de Letras; coordenou a Associação dos Escritores Brasileiros e destacou-se como um dos cronistas e ensaístas de alguns dos principais jornais que veicularam as ideologias dos modernistas da Semana de 22.

Nesse sentido, destacando a sua importância para a literatura brasileira, o crítico Wilson Martins observa que “foi Menotti Del Picchia (1892), e não Mário ou Oswald de Andrade, o chefe do primeiro Modernismo” (MARTINS, 1973: 216). Já no prefácio de *O Homem e a Morte*, Mário de Andrade assevera que este livro de Del Picchia, *Epigramas Irônicos e Sentimentais*, de Ronald de Carvalho, *Os Condenados*, de Oswald de Andrade, e *As Canções Gregas*, de Guilherme de Almeida — deixando de fora, propositadamente, a sua *Paulicéia desvairada* —, para ele, todas essas composições modernistas podiam representar a dependência

literária nacional, de tal modo que em 2022, talvez fosse possível comemorá-la de maneira contundente. Mesmo assim, é curioso notar que, infelizmente, muitos desses livros foram esquecidos ou execrados pela crítica. O que leva a pensar em uma minuciosa releitura desses e de outros importantes textos da literatura brasileira.

Antes de analisar “O crime daquela noite” e “O apóstolo”, as observações que se seguem visam a contextualizar a perspectiva de Del Picchia sobre o movimento modernista, com intuito de investigar, sucintamente, como o escritor compreendia, durante o período que precede a Semana de Arte Moderna, a adaptação da tradição e de que forma esta última poderia contribuir para a elaboração de uma literatura inovadora. Em outros termos, pretende-se mapear a maneira pela qual se constitui, ainda em sua produção jornalística, a conscientização de alguns “equivocos propostos pela arte moderna”. Isso quer dizer que o autor de *Juca Mulato* reconhece a tradição e, *a partir dela*, almejaria criar outras possibilidades de elaboração artística. Portanto, parte-se do pressuposto de que, para Menotti, a revolução artística passaria, basicamente, por uma re-visitação e re-apropriação dos moldes artísticos já consagrados.

## II

Valendo-se dos pseudônimos Hélios e Aristophanes, o poeta e romancista Paulo Menotti Del Picchia (1892-1988) publicava as suas crônicas nos jornais *O Correio Paulistano* e *A Gazeta*, entre os anos de 1920 e 1922, tendo como objetivo difundir os princípios artísticos que, posteriormente, fariam parte dos ideais modernistas. Dessa forma, com o seu verdadeiro nome, apresentava-se como um comentarista nato dos bastidores culturais, analisando artigos, obras literárias, peças teatrais, esculturas, quadros, etc.; sublinhava a importância da renovação estética e do nacionalismo artístico, além de transcrever as suas palestras, como, por exemplo, a conferência proferida no Teatro Municipal, em dezessete de fevereiro de 1922, por ocasião da Semana de Arte Moderna.

Embora fosse encarregado, especificamente, das crônicas sociais, sob o codinome de Hélios<sup>38</sup>, eram retomados variados temas. Sempre argumentando de maneira desvolta e divertida, divulgava a vida e a obra dos novos artistas, aproveitando também para questionar o *cânon* literário. Talvez o grande sucesso desse cronista provenha de seu caráter polêmico e revolucionário. Em suma, com esse pseudônimo, encobrindo a sua verdadeira identidade,

---

<sup>38</sup> Ainda que Menotti Del Picchia tenha uma vasta participação na divulgação dos propósitos modernistas principalmente com o pseudônimo Hélios, já que com Aristophanes e com o próprio nome produziu poucos textos desse gênero, as crônicas selecionadas aqui permitem tecer entre elas uma significativa relação comparativa.



Menotti Del Picchia adquire ampla liberdade para criticar espontaneamente e garantir a propagação das acepções modernistas. Finalmente, assinando como Aristophanes, revalidava a necessidade da reestruturação artística e demonstrava ser um minucioso observador das transformações e contradições citadinas.

Privilegiando o seu trabalho, o colunista se autopromovia como um dos integrantes do “apostolado do verbo novo” (BRITO, 1974: 215) — todos aqueles que “pregavam” a reformação da estética. Por intermédio da inovadora estratégia discursiva sublinhada acima, os escritos freqüentemente divulgados na imprensa do período, e, principalmente, apoiados nas reformulações criativas das concepções vanguardistas, sobretudo do Futurismo Italiano, ainda confirmam a importância de tal articulista como um dos principais precursores do Movimento Modernista Brasileiro.

A partir das características expostas, a proposta é de trazer, sobretudo, algumas considerações a respeito de parte da produção crítico-jornalística de Paulo Menotti Del Picchia, publicada em meados da década de vinte n’*O Correio Paulistano* e n’*A Gazeta*<sup>39</sup>. Entre os seus textos, destacam-se: “Apresemos-nos”, “Ainda o Monumento” e “Arquitetura nacionalista”, identificados como Aristophanes; “Pau Brasil”, “Arte Nova”, “Paulicéia desvairada” e “O momento literário paulistano” — crônicas assinadas como Hélios. Por fim, com intuito de sintetizar a comparação organizada em torno dos textos em questão, são elaboradas também breves observações em torno da citada preleção feita por Menotti Del Picchia, na ocasião da Semana Revolucionária, cujo título é “Arte Moderna”.

Não por acaso, Mário da Silva Brito, ao retomar as crônicas de Del Picchia, em sua *História do Modernismo Brasileiro I* — antecedentes da Semana de Arte Moderna (1974), constata a influência decisiva que tais escritos exerceram sobre a difusão dos preceitos artísticos que passariam a vigorar no período. Por sua vez, Oswald de Andrade também observa a função primordial que teve o jornal com a participação desses dois codinomes do intrigante comentarista: “*O Correio Paulistano*, órgão oficial do governo, ficou em matéria de arte e literatura uma pura subversão. Aí, com o pseudônimo Hélios, Menotti desancava o passadismo” (ANDRADE, 1992: 124).

Tal característica subversiva, apontada por Oswald de Andrade, torna-se ainda mais saliente no momento em que é enfatizado o ponto de vista que privilegia as questões referentes às comemorações do centenário da independência (1922). Por meio dos artigos assinados como

---

<sup>39</sup> As crônicas citadas no decorrer do texto foram selecionadas e organizadas por Yoshie Sakiyama Barreirinhas, publicadas no livro *O Gedeão do Modernismo: 1920-22*. Além disso, o próprio Menotti Del Picchia organizou as suas crônicas em livros: *O pão de Moloch* (1921), cuja editora responsável foi a Piratininga; e *O nariz de Cleópatra* (1923), publicado pela editora de Monteiro Lobato.

Hélio, pode-se perceber que, além da autonomia política, começa-se a reavaliar e reivindicar, até com mais acuidade do que fizeram alguns autores de fins do século XIX, a autonomia cultural e literária do país. Nitidamente, os intelectuais da época davam início à proposta de uma arte que valorizava as necessidades de um Brasil cuja modernidade, exemplificada pela industrialização ocorrida na cidade de São Paulo, foi tomada como ícone das transformações e, por vezes, até mesmo sublinhando as suas divergências sócio-político-culturais. Nesse sentido, Alfredo Bosi afirma que

A virada cultural do primeiro pós-guerra foi internacional e fez brechas em todos os sistemas culturais que mostravam indícios de saturação. No Brasil, a área em que o conflito provinciano/citadino se fazia sentir com mais agudez era São Paulo... A combinação de uma perspectiva, o novo espaço-tempo da cidade grande..., com uma bateria de estímulos artísticos europeus tornou possível, historicamente, a Semana de Arte Moderna.

(BOSI, 1979: 141-43)

Claro que, tendo como embasamento teórico as acepções das vanguardas europeias, os modernistas paulistanos tentavam readaptá-las ao seu contexto e, em certas ocasiões, subvertendo-as completamente. Assim como a influência exercida pelos *Essais* de Montaigne (ANDRADE, 1992: 231), talvez, a partir de diálogos com as crônicas intituladas “Pau Brasil” e “Ainda o Monumento”, identificadas, respectivamente, com as assinaturas de Hélio e de Aristophanes, Oswald de Andrade também tenha fundamentado alguns princípios do seu “Manifesto da Poesia Pau-brasil” (1924) e do seu “Manifesto Antropofágico” (1928). Na primeira crônica, publicada em sete de junho de 1920, é criticada, ironicamente, a exploração do país, desde a sua colonização, apontando, dessa forma, para a necessidade imediata de desvinculação da persistente dependência artística e cultural, principalmente relacionada à Europa. Já no segundo escrito, editado em 31 de janeiro de 1920, para a obtenção de um efeito “original”, “inédito”, torna-se explícita a reivindicação de uma produção artística nacional baseada “nos rudimentos da arte indígena... por que das manifestações primitivas... não podemos tirar uma arte nacional?” (DEL PICCHIA, 1983: 68). Sob tal enfoque, Menotti Del Picchia sugere uma adaptação moderna e consciente dessas tendências primitivas, muito próxima aos moldes da “Poesia Pau-Brasil” e, conseqüentemente, da antropofagia oswaldiana.

A re-apropriação de aspectos da estética futurista exemplifica também certa relação entre influência e questionamento, uma vez que, para Menotti (1983: 244-5), ser adepto a essa vanguarda significa nada mais do que dar prioridade a uma arte desvencilhada de toda norma acadêmica e que primasse, *par excellence*, pela sua autonomia e por sua completa liberdade de

expressão. É por essa razão que “a palavra futurista não implica, necessariamente, a idéia de que [os modernistas] sejam seguidores da estética italiana” (BRITO, 1974: 164). De tal maneira, em sentido restrito, para o cronista divulgador dos ideais estéticos inovadores, ser futurista é valorizar todas as características da vida moderna, inclusive as suas próprias divergências, negando e criticando, até mesmo, a própria influência vanguardista-européia. Portanto, nas crônicas em questão, o termo “moderno” poderia muito bem ser trocado pelo vocábulo “futurista”, e vice-versa.

Como Hélios, o jornalista resumia certa influência herdada dos futuristas com a seguinte formulação: “máxima liberdade dentro da mais espontânea originalidade” (DEL PICCHIA, 1983: 310). Tal adesão às teorias de Marinetti, durante os preparativos da Semana de Arte Moderna, trouxe, para alguns escritores paulistanos, muitos problemas, pois o Futurismo Italiano, na maioria das vezes, foi visto de modo pejorativo: ou por interligar as suas tendências artísticas à política, ou por privilegiar, excessivamente, a “arte da renovação”, renunciando, de certo modo, as raízes culturais. Não obstante, da leitura dos escritos nomeados como Hélios, percebe-se que a adaptação de tais vertentes se constituía de maneira crítica e consciente, a fim de instaurar um tipo de choque na sociedade tradicionalista da época. É a partir dessa acepção que se tentava “romper com a tradição”.

Assim sendo, é constatado que “Oswald, Guilherme, Menotti, Mário de Andrade, de fato, não são ‘futuristas’ no sentido escolástico, dogmático, do grupo que tronizou o fetiche genial que é Marinetti. São, porém, ‘futuristas’ no largo sentido reacionário<sup>40</sup>, atual, ousado” (DEL PICCHIA, 1983: 294). Para se tornar independente artística e culturalmente, era preciso primar pela máxima adaptação subversiva das diversas categorias da estética ou pelo desejo de assegurar uma suposta ruptura com a “tradição passadista”. Na verdade, assim como observa Mário da Silva Brito (1974), o que os modernistas pretendiam era, principalmente, a *atualização* dos conceitos artísticos, tendo como foco as correntes européias e, por conseqüência, a inovação da arte nacional.

Sob a perspectiva dessas crônicas, um dos melhores exemplos da mencionada tentativa de afirmar a necessidade de ruptura foi dado pela construção do “Monumento às Bandeiras”, localizado hoje em frente ao Parque do Ibirapuera, mas até então somente idealizado, em uma maquete, por Victor Brecheret. No texto “Arte Nova”, publicado em 29 de julho de 1920, no *Correio Paulistano*, sob a identificação de Hélios, Menotti Del Picchia observa que, sem dúvida, se tratava de

---

<sup>40</sup> Nesse sentido, como observa Yoshie Sakiyama Barreirinhas, na introdução do citado livro por ela organizado (1983), a palavra “reacionária”, utilizada muitas vezes nas crônicas de Menotti Del Picchia, quer dizer “Revolucionária”, no sentido de “Renovação” – assim como era compreendida na época.

uma arte nova, reacionária, consciente, séria! Não havia ali a banalidade dos velhos e repisados motivos escultóricos, a frieza doce e clássica dos monumentos vulgares. A linha imponente, a grandiosidade, a concepção, o arrojo equilibrado das figuras, tudo exprimiu bem a audácia dos bandeirantes, o heroísmo sertanista, a abnegação dos mártires.

(DEL PICCHIA, 1983: 147)

O “Monumento às Bandeiras” representava o esmero com o qual Victor Brecheret começava a traduzir uma produção artística inovadora, que, embora até o momento vinculada às tendências tradicionais européias, exprimia características próprias à cultura brasileira e simbolizava, veementemente, a mudança de paradigma que estaria por se firmar, justamente por adaptar a visão tradicionalista da arte a uma concepção revolucionária de cunho renovador. Destarte, não é difícil perceber que, das considerações expostas nas crônicas de Hélios, um artista brasileiro, como Victor Brecheret, estaria apto a fixar, em igualdade aos grandes mestres, a sua obra original no *cânon* mundial.

No que concerne à literatura, por meio desse pseudônimo, era dado destaque especial ao livro renovador *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade. Na crônica homônima, é prenunciada a força motriz da atmosfera da cidade em pleno desenvolvimento, uma vez que a obra perscruta os seus profundos e obscuros mistérios, sublinhando os conflitos ocasionados pela modernidade, “onde o jazz-band estridula, pondo lascívia nas espinhas descobertas dos demônios divinos que nos desvairam, e onde a fome ulula... nas oficinas fumarentas” (DEL PICCHIA, 1983: 358). Tais crônicas, freqüentemente, delimitam as contradições da São Paulo da década de vinte, confirmando que, para Menotti Del Picchia, a mudança de perspectiva artística, obrigatoriamente, passa pelo crivo das transformações sociais, políticas e culturais.

Por seu turno, com os escritos jornalísticos elaborados com o pseudônimo de Aristophanes, é ressaltada a necessidade de voltar, criticamente, o ponto de vista artístico para o passado, a fim de conceituar melhor as tendências vigentes no momento presente. Como exemplo disso, pode-se mencionar a tentativa de difundir as comemorações, referentes ao centenário da independência. Com a crônica publicada n’*A Gazeta* em 29 de janeiro de 1920, intitulada “Apresemos-nos”, é salientada a precisão da elaboração de projetos comemorativos que representassem aspectos do país moderno. Claro que todos esses planos estão relacionados à fundamentação estética de novos preceitos artísticos. Por outro lado, esse articulista também sublinhava, perspicazmente, as escassas condições em que a São Paulo moderna se apresentava: “rareiam as casas; falta abrigo a essa população flutuante. Mister seria providenciar... agasalho...

e cômodo a toda essa gente, para que se fixem, definitivamente entre nós, todos esses valores humanos” (DEL PICCHIA, 1983: 65).

A preocupação com a organização urbanística e social da metrópole é explícita. Em contrapartida, a tentativa de fornecer certa grandiosidade às manifestações comemorativas do período aparece obscurecida pela “desordem do progresso” e pela falta de interesse por parte dos governantes da época em contribuir para melhoria das condições de vida. Desse modo, da urgência de reestruturar ou de construir uma esplendorosa cidade, contraditoriamente, acaba por destacar a sua degradação. Ainda assim, a cobrança da elaboração de um monumento que correspondesse à magnitude simbolizada pelo sete de setembro de 1922 torna-se extremamente válida, pois essa crônica com nome de Aristophanes pode ser, concomitantemente, considerada como um tipo de manifesto crítico que, naquele período, procurava questionar a falta ou a escassez de investimento nos variados setores sociais e culturais.

A partir do texto jornalístico “Arquitetura nacionalista”, ainda sob o disfarce de Aristophanes, é nítida a pretensão de Del Picchia em asseverar a necessidade da construção da obra que seria o símbolo do centenário da independência, ou seja, destacando, contundentemente, as qualidades de um projeto “harmonioso” e de “grandiosidade”. Todos os traços qualitativos observados pelo escritor, inclusive os da formação de uma identidade nacional, estão presentes n’ “O Monumento às Bandeiras”, de Brecheret — cujo projeto seria futuramente o escolhido e inaugurado somente em 1953. Além disso, para esse comentarista, por causa da ocasião festiva, “seria esta uma bela oportunidade para a demonstração de uma arte nacionalista. Não de sorrir superiormente deste paradoxo os artistas educados na velha escola” (DEL PICCHIA, 1983: 68). Ou seja, aproximadamente dois anos antes da Semana de Arte Moderna, Menotti Del Picchia, por meio de seus dois pseudônimos, já afirmava a fundamentação da total reformulação artística, mas não deixando de lado a avaliação dos problemas sociais.

Tanto as crônicas identificadas com o nome de Hélios, quanto as assinadas como Aristophanes cumprem o papel proposto, ideologicamente, pelo cronista: o de captar traços da época, re-avaliando, amplamente, a situação social, política e cultural da cidade de São Paulo em vias de modernização. Mas, o seu principal mérito é, sem dúvida, o de contribuir para exemplificar aquilo que seriam os novos ideais artísticos. É por essa razão que o conjunto das crônicas picchianas, assim como requer aspectos próprios ao gênero, “liga-se a um presente vivido e deve reverter imediatamente a ele, isto é, oferecer aos leitores o enfoque que o cronista tem de fatos daquele momento” (BARREIRINHAS, 1983: 23-4). Assim, por intermédio da apreciação dos escritos mencionados acima, são destacadas as características que apontam para

uma necessidade de mudança do paradigma artístico, correlacionada à modernização da época, mesmo que ainda incipiente.

Portanto, pode-se dizer que a modernidade de São Paulo que é apresentada, primeiramente, nos jornais *A Gazeta* e *O Correio Paulistano*, posteriormente, forneceria subsídios para que Menotti Del Picchia avaliasse as concepções modernistas da época, interligando aspectos históricos aos literários. A mesma atmosfera que envolve a vida na metrópole representada em suas crônicas faz parte de alguns de seus textos literários mais expressivos. Um bom exemplo disso já ocorre com o *Juca Mulato*, publicado em 1917. Nesse longo poema, é nítido o cativante embate entre o homem do campo, ainda ingênuo e enamorado da natureza, e o anseio deste mesmo homem de tornar-se um adepto da civilização.

### III

Na conferência feita durante a Semana de Arte Moderna (1922), apesar da reação hostil do público, é explícita a preocupação de Del Picchia com a reavaliação da situação artística nacional, correlacionando-a, por conseguinte, com características essenciais da modernidade do período. A crítica a uma arte que não condiz mais com a realidade do país da época é exposta de modo contundente: “não queremos fantasmas! Estamos num tempo de realidades e violências... A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira” (DEL PICCHIA, 1983: 328). Entre os modernistas, existia a luta por uma causa em comum: a conscientização de um Brasil melhor; a conscientização de que, inclusive por meio da arte, havia possibilidades plausíveis de mudança em todos os setores culturais e sociais. Contudo, a perspectiva que questiona o tradicionalismo artístico, ao mesmo tempo, traz uma análise que não deixa de resgatar muitas características dessa mesma tradição, concernentes à mitologia greco-romana, ao romantismo, citando e criticando as obras de Goethe, Verlaine, Zola, Oscar Wilde, Monteiro Lobato, entre outros. Nesse sentido, às vezes de maneira irônica e mordaz, a partir de um impasse entre tradição e ruptura, o que Menotti Del Picchia, realmente, pretende é atingir o seu interlocutor por meio do referido choque, apontando para a necessidade de reformulação artística.

Assim, dando destaque às obras da Antiguidade Clássica, esse modernista nota que é preciso constituir “*Ilíadas brasileiras*” (1983: 333). Mas estas narrativas deveriam ser repletas de traços da “tragédia moderna”, a nova *anankê* que traduziria determinada práxis da vida na metrópole em plena expansão, “a do operário reivindicando seus direitos; a do burguês defendendo sua arca; a dos funcionários públicos (...); a da mulher quebrando as suas algemas da sua escravidão secular...” (DEL PICCHIA, 1983: 334). Aqui, o homem moderno aparece

subordinado às inovações concedidas pelas promessas da civilização. De certa maneira, Menotti observa que as transformações sociais, políticas e culturais passariam a afetar o indivíduo e as suas relações, modificando distintamente o seu espaço de vida e o modo pelo qual compreenderia o mundo. Logo, com as considerações feitas a respeito das características do entrecchoque do “antigo” versus o “novo”, fica muito claro o desempenho exercido pela mencionada função de re-apropriação ou modernização crítica e consciente de aspectos gerais da arte.

Ademais, esse Gedeão do Modernismo tinha pleno conhecimento das aporias inerentes à complexa definição de modernidade. Ele sabia muito bem que, em um futuro próximo, a nova estética defendida arduamente por ele e seus companheiros talvez já fosse “passadista”:

Não vos espante o dadaísmo, o tactilismo, o cubismo, o futurismo (...): são ingredientes mágicos e efêmeros da alquimia humana, preparando o novo molde mental sobre qual se repetirão, secularmente, os futuros acadêmicos, os decadentes e os passadistas (DEL PICCHIA, 1983: 329).

Para muitos teóricos, a acepção de modernidade pode ser ambivalente ou, até mesmo, polivalente. Bem como constata Haroldo de Campos, no mínimo, sua definição permite uma subdivisão em dois patamares: “de um ponto de vista diacrônico, historiográfico-evolutivo, como de uma perspectiva sincrônica: aquela que corresponde a uma poética situada... que constitui seu presente em função de uma certa ‘escolha’ ou construção do passado” (CAMPOS, 1997: 243) <sup>41</sup>.

Com efeito, apesar de defender um ponto de vista sincrônico da modernidade, peculiarmente o conferencista Menotti Del Picchia reconhece que o trabalho de um artista não deixa de estar correlacionado a outras composições que o antecederam: um diálogo direto com a tradição literária, ora questionando-a, ora destacando os seus pontos a serem decodificados. Longe de tachar a sua produção como conservadora, há nitidamente a preocupação de elaborar a “Arte Nova” a partir de arquétipos concernentes a obras literárias clássicas, já consagradas pelo *cânon* — ainda que, para isso, seja preciso certa re-apropriação destrutiva. Isso porque, segundo T.S. Eliot (1989), no campo literário, existe uma complexa constituição que forma um ciclo contínuo, no qual o escritor retoma a tradição e a tradição retoma o escritor, *sincronicamente*.

---

<sup>41</sup> Ao se debruçar sobre a teoria de Hans Robert Jauss, Haroldo de Campos destaca que “ao longo de toda a história da literatura e da cultura grega e romana [...] vê-se o debate entre os *modernos*, aqueles que sustentam esta pretensão, e os defensores dos *antigos* reacender-se a todo o momento, para ser de novo ultrapassado em última instância pela simples marcha da história. Pois, com o tempo, os *modernos*, eles próprios, acabavam por tornar-se antigos (*antiqui*), e outros, recém-vindos, passavam a assumir o papel dos modernos (*neoterici*), fato que leva a constatar que essa evolução se reproduzia com a regularidade de um ciclo natural [...]” (JAUSS, apud CAMPOS, 1997: 244). O que importa sublinhar é a percepção que o próprio Menotti tinha em torno dessas definições.

Portanto, a literatura não pode ser simplesmente concebida como um repertório de textos individuais, mas entendida como parte de um conjunto sistemático que se constitui recíproca e organicamente, retomando dialogicamente aspectos da tradição cultural em que certa produção foi composta.

A partir da imprensa da época, pode-se perceber a maneira como os novos preceitos do “apostolado do verbo novo” foram, rapidamente, repercutidos. Depois de difundi-los constantemente durante dois anos, Menotti Del Picchia pretendia desempenhar um novo papel como cronista: o de, se possível, colaborar para que aqueles ideais inovadores e revolucionários permanecessem no centro das atenções da imprensa. Não foi por acaso que, após a Semana de Arte Moderna, o Gedeão do Modernismo, durante anos a fio, passaria a relembrar e a comemorar, em seus textos jornalísticos, o *boom* gerado por ele e pelos seus companheiros modernistas. O ideal reivindicatório desencadeado por tal movimento, ainda em crônicas de Del Picchia, continuaria vivo até meados da segunda metade do século XX, quer seja fazendo uma retrospectiva contestadora dos fatos ocorridos na época, quer seja ressaltando a importância de tal grupo artístico para a fundamentação da moderna literatura brasileira.

Em 1951, segundo o cronista, O próprio presidente Getúlio Vargas constatou a importância da Semana Revolucionária para diversos setores do âmbito cultural nacional, dizendo que “essas famosas jornadas abriram todos os rumos culturais, políticos e sociais do Brasil” (DEL PICCHIA, 1992: 33). Sem dúvida, a influência que a Semana de Arte Moderna exerceu sobre determinados movimentos é sintomática, influenciando, por exemplo, o: “comunismo, integralismo, ‘bandeira’, reivindicações liberais, revisão dos conceitos da democracia” (idem, ibidem: 34-5). Portanto, pode-se dizer que os ideais modernistas foram muito além da “atualização” relativa às categorias artísticas, já que englobou, positivamente, vários setores da vida cultural e social.

Nesse sentido, da leitura do conjunto de suas crônicas, percebe-se, por parte de Menotti Del Picchia, um espírito de luta, que, através dos tempos, insiste em revigorar e re-atualizar as definições modernistas, deixando, inclusive, traços da transformação de suas próprias crenças.

Ainda que não almejasse grandes pretensões artísticas com os seus textos jornalísticos, a partir deles, Menotti exemplifica alguns fundamentos-chave, concernentes ao novo ideal estético de escrita, sublinhando a forma completamente livre e desenvolta, sem demasiados exagerados vernaculistas — permitida pela estrutura da crônica.

É importante destacar ainda que há uma diferença aparentemente contraditória entre o estilo do respeitado romancista e de seus trabalhos identificados como Hélios e Aristophanes: aquele, muitas vezes, tende ao molde clássico canônico, a fim de (re)sistemizá-lo buscando, a



seu modo, a inovação; estes estão preocupados em questioná-lo e, por isso, visam amplamente à divergência daquilo que era acatado como padrão <sup>42</sup>. Além disso, a divulgação dos principais trabalhos literários desse articulista foi atribuída, sobretudo, ao codinome Hélios, inclusive, dando ênfase à sua originalidade e às suas características críticas, entre outros aspectos. Por sua vez, a tradução de poemas dos futuristas italianos era uma maneira de apresentar ao público o novo estilo artístico. E ao comentar, em suas colunas, obras de escritores adeptos ao Modernismo Brasileiro, de certa maneira, Menotti Del Picchia também colaborava para introduzir no *cânon* algumas dessas produções artísticas, aclamadas tão fervorosamente por ele.

Por fim, é preciso mencionar que, em uma época dominada pela técnica, Menotti tinha profunda consciência de suas contradições: “as descobertas da técnica não ajustadas à ordem social, implicam novas formas de dominação política. Por outro lado, essa mesma técnica, no campo espiritual, torna-se uma prisão e uma limitação. Encurtando as distâncias, encurta o mundo. Explicando os mistérios, esvazia-o de toda magia” (DEL PICCHIA, 1944: 3). Aqui, é nítida uma característica aparentemente divergente, pois o escritor percebe que a técnica, de alguma forma, além de tender à dominação política, macula a liberdade de formas estruturais artísticas. Para ele, diante da coerência proposta pela acepção da lógica racionalista cartesiana ou pelo positivismo de Comte, por exemplo, seria preciso valorizar os enigmas de um universo não explicável ou, até mesmo, totalmente estranho.

---

<sup>42</sup> Ressalte-se, mais uma vez, que essa característica, sobretudo com a assinatura de Hélios, permitia ao escritor trazer abertamente para as colunas jornalísticas acepções literárias que passariam a vigorar. Primeiramente, sob os seus codinomes, pretendia apresentar os preceitos modernistas e, em seguida, com o próprio nome, afirmava que ele mesmo, Menotti Del Picchia, era um adepto desses inovadores ideais, apesar de, na opinião de alguns críticos, escrever a maioria de suas composições literárias com o estilo “recatado”.

\*\*\*

A partir das reflexões engendradas pelas crônicas picchianas, por vezes contextualizando até mesmo as suas contradições, observa-se uma contundente tentativa de sondar características que correspondem a uma arte nacional e moderna. Nesse ponto, pode-se destacar uma pergunta que, freqüentemente, incomodou e ainda perturba os intelectuais latino-americanos, brasileiros ou de qualquer cultura vista como “periférica”: de qual forma seria elaborada uma arte genuinamente nacionalista sem levar em consideração traços da tradição literária? Assim como Del Picchia, Mário de Andrade tinha plena consciência dessa truncada questão.

Em seu texto “O Movimento Modernista”, o autor de *Macunaíma*, tal como um desabafo, faz uma profunda revisão de determinados aspectos problematizados durante a Semana de Arte Moderna. Segundo a sua perspectiva, sendo o Modernismo importado diretamente da Europa, como seria possível adaptar as suas concepções à arte brasileira? Sob tal enfoque, “o espírito destruidor do Movimento Modernista” é sistematizado por Mário basicamente da seguinte maneira:

Mas essa destruição, *não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira*. O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional... *Nada disto representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do país*. A novidade fundamental, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva.

(ANDRADE, 1974: 242, grifos nossos)

Em decorrência dessas definições, é preciso ressaltar que, ao considerar “a conjugação dessas três normas num todo orgânico”, ora rebatendo-as, ora em convergência, o pensamento de Mário de Andrade, *até certo ponto*, dialoga com as observações presentes nos textos jornalísticos de Menotti Del Picchia. Na esteira dessas cogitações, outra proposta sugerida pela segunda parte dessa pesquisa é investigar principalmente certa função social que poderia ser atribuída tanto ao “Crime daquela noite”, quanto à narrativa “O apóstolo”, pois a arte propõe à sociedade “uma função, imediatista e maior que a criação hedonística da beleza. É dentro dessa funcionalidade humana da arte é que o assunto adquire um valor primordial e representa uma mensagem imprescindível” (idem, *ibidem*: 252).

## 2. A perspectiva em questão: entre lendas, religiões e outras revoltas

*Trabalharey por dilatar a fé de Christo, para que se converterão todos os fiéis.*  
(Dom Sebastião)

### I

A crença que prevê um mensageiro vindo de um lugar distante para salvar, exclusivamente, um povo pobre e humilde remonta ao retorno do messias e à consolidação do seu reino que perduraria por mil anos. Através dos tempos, essa promessa milenar forneceria margem para estimular um imaginário coletivo muito difundido durante a Idade Média. Mas só que essa mesma promessa adquiriu variadas e ricas características, alastrando-se de maneiras distintas. A lenda do rei português Dom Sebastião é um bom exemplo disso. Depois de ter desaparecido durante a Batalha de Alcácer Quibir (1578), a figura do rei *encantado* passou por um processo de ampla disseminação, incorporando-se, às vezes com bastante originalidade, a inúmeras seitas religiosas. Ora aparecendo como o único salvador que seria aguardado para construir o Quinto Império Português, ora louvado em cerimônias religiosas que visam a cultivar todas as tradições que giram em torno de seu poderoso mito.

No Brasil<sup>43</sup>, essa mesma lenda da figura de Dom Sebastião, continuamente reformulada, fez e ainda faz parte do “imaginário” de muitas revoltas populares. Na maioria delas, os religiosos acreditavam em alguém que viria amenizar a sua situação de vida ou que os protegeria de um mundo repleto de iniquidades. O importante a observar aqui é que essas revoltas sempre “trazem à tona vozes proféticas da Bíblia, escatologias medievais e mitos” (GODOY, 2005: 50). Nesse sentido, *O Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue que Vai-e-Volta* (1972), de Ariano Suassuana, representa o resgate de boa parte dessa cultura que, há muito tempo, foi herdada e transfigurada, a seu modo, para o contexto brasileiro.

Em uma de suas mais famosas profecias, um dos maiores ícones dessas revoltas, Antônio Vicente Mendes Maciel, mais conhecido por Antonio Conselheiro, disse o seguinte a respeito do rei *encantado*: “em verdade vos digo, quando as nações brigam com as nações, o Brasil com o Brasil, a Inglaterra com a Inglaterra, a Prússia com a Prússia, das águas do mar

---

<sup>43</sup> O pesquisador Marcio Honorio de Godoy, em seu livro *Dom Sebastião no Brasil: fatos da cultura e da comunicação em tempo / espaço*, estudou a evolução histórica e mítica do rei e de seu reino *encantado* (2005), inclusive destacando a sua imagem relacionada a algumas revoltas populares ocorridas no Brasil.

dom Sebastião sairá com todo o seu exército” (Apud SCLIAR, 2003: 180). Não foi por acaso que, de certa forma, a Revolta de Canudos também contribuiria para renovar, durante o século XX, todas essas místicas concepções citadas, ao conceber a Antonio Conselheiro as virtudes de um legítimo profeta.

## II

Surgido nos sertões da Bahia em torno de 1893, o Movimento Messiânico de Canudos logo marcaria uma das páginas mais sangrentas da História do Brasil. Foi por volta de 1896 que o Exército e o Governo começaram o combate contra o arraial — batalha esta que seria composta por quatro expedições. Mesmo assim, a completa destruição da aldeia e de seus integrantes, incluindo a morte do conselheiro, ocorreu somente em 1897, ou seja, quatro anos depois da formação das vilas sertanejas. Durante o período, estatísticas comprovam que Canudos aglomerou, entre idosos e crianças, aproximadamente vinte cinco mil pessoas, das quais poucas sobreviveram. Possivelmente, os aspectos relacionados às fronteiras que delimitam a civilização e a barbárie tornem os episódios ocorridos, nos sertões baianos, ainda tão atuais. Desde Euclides da Cunha, que publicou *Os Sertões* em 1902, diversos escritores se debruçam sobre o tema: como, por exemplo, Mario Vargas Llosa, que compôs o seu livro *La guerra del fin del mundo* em 1981, dedicando-o ao próprio Euclides da Cunha.

Sem dúvida, a narrativa intitulada “O apóstolo”, de Paulo Menotti Del Picchia, também permite uma correlação intertextual e paródica com alguns dos casos representados em meio à Revolta de Canudos e, conseqüentemente, com determinados aspectos que ocorrem em inúmeros textos literários que apresentam a figura de um homem, cuja missão maior seria difundir a fé ou proclamar a liberdade.

Todavia, é importante explicar que essa correlação advém de motivos muito particulares do autor. Em primeiro lugar, as notícias acerca desse Movimento Messiânico chegaram à sua casa por meio de informações trazidas, diretamente, a seu pai, influente político da época — como bem observa o próprio Menotti Del Picchia, em seu livro de memórias *A longa viagem*. Nesse sentido, ao lembrar que, a pedido de seu pai, algumas entidades governamentais encomendaram telas que tratassem das atrocidades ocorridas no arraial do Conselheiro, ele explica que: “Os pintores começaram... a se amontoar no ‘atelier’ de casa egressos de Canudos, oficiais, soldados rasos. Narravam os episódios das batalhas, davam informações topográficas, descreviam o arraial famoso e sua igreja. Os artistas traduziam aquelas verdades ou mentiras em

esboços gráficos” (DEL PICCHIA, 1972: 37). O que interessa é notar que, segundo Menotti Del Picchia, permanecendo durante muito tempo em seu imaginário, as figuras dessas pinturas influenciariam, mais tarde, a composição artística de “O apóstolo”. Assim, é apontado para um jogo entre imagens e formas discursivas que está presente em todo o desenrolar dessa narrativa, demarcando diversas fontes consultadas pelo escritor.

Não é difícil perceber que os eventos eclodidos nos confins do sertão baiano ganhavam rapidamente projeção nacional. Dentre os correspondentes dos inúmeros jornais da época (influyente e decisivo meio de diversos tipos de informações), destacavam-se Euclides da Cunha (redator de *O Estado de S. Paulo*) e Manuel Benício (representante do *Jornal do Comércio*). Ambos os escritores fizeram várias reportagens e produziram romances que traduziam os fatos vivenciados por eles na região turbulenta do Rio Vaza-Barris.

A explicação dos acontecimentos a respeito de Canudos ficava, excepcionalmente, sob a responsabilidade da imprensa. Entretanto, as notícias que passavam pelo crivo jornalístico, na maioria das vezes, chegavam às metrópoles de maneira completamente deturpada, direcionando, freqüentemente, a opinião pública. De certa forma, tal direcionamento contribuiria para transformar um simples arraial em um fato sensacionalista<sup>44</sup>. É por essa razão que, a partir de suas reflexões sobre a “re (a) apresentação” desses eventos de guerra entre sertanejos versus Exército e Governo, Menotti Del Picchia começou a “achar imprudente jurar-se pela autenticidade da história” (DEL PICCHIA, 1972: 39). Atualmente, essas características, apontadas pelo escritor, são dirigidas à discussão que se faz sobre a narrativa da escrita da História. Em suma, ressalta-se que: “é no quadro desse mosaico desordenado e policromo do jornal brasileiro do ano de 1897 que vai entrar, fermentando a desordem e carregando nas cores, a representação escrita e imediata, em cima do fato, da Guerra de Canudos” (GALVÃO, 1977: 32).

Provavelmente, a tipografia da época também trouxe importantes contribuições à elaboração literária do texto de Menotti Del Picchia, pois o seu título faz alusão direta a um dos mais intrigantes veículos de informação que noticiaram os acontecimentos da Guerra de Canudos. *O apóstolo*<sup>45</sup>, “periódico religioso, moral e doutrinário, consagrado aos interesses da

---

<sup>44</sup> Já um respeitado crítico da época, Araripe Júnior (1978: 245), observou a deturpação geral em face dos eventos noticiados: “os sofrimentos dos gregos nos desertos da pérsia e os desesperos dos mercenários, trancados nos desfiladeiros de La Pache, não me comoveram mais do que os nossos patrícios, vítimas da imprevidência, não deste Governador, daquele general ou desse outro aconselhador, mas de todos nós, que concorremos, principalmente, para transformar um quilombo, talvez sem importância, em um arraial”.

<sup>45</sup> Infelizmente, são poucas as edições do jornal *O apóstolo* que estão conservadas em bom estado. Para a presente pesquisa, foram recuperados somente oito exemplares que circularam durante o ano de 1897, mas nem mesmo todo esse material pôde ser recuperado. O título completo do periódico é *O apóstolo: periódico religioso, moral e doutrinário, consagrado aos interesses da religião e da sociedade*.

religião e da sociedade”, assim como os jornais *Liberdade*, *Gazeta da Tarde* e *O Comércio de São Paulo* foram empastelados<sup>46</sup>, a despeito da derrota da expedição coordenada, inicialmente, pelo coronel Moreira César. Possivelmente, o empastelamento de *O apóstolo* ocorreu porque o governo percebeu que os ideais desse jornal estavam mais relacionados aos da antiga monarquia, desvinculando-se, portanto, dos interesses da república recém proclamada e, temporariamente, enfraquecida devido à Guerra de Canudos.

Publicado nas quartas, sextas e domingos, esse jornal católico era de cunho totalmente moral e circulou entre os anos de 1866 e 1901. Entretanto, criticava o governo com pela liberdade, problematizando inúmeros debates da época. Em meio às questões de fé e de política, as suas colunas apresentavam poemas, cartas de leitores, traduções, muitas propagandas, notícias de guerra, narrativas breves, resumo dos fatos da semana, e até mesmo longos folhetins: como, por exemplo, *A virgem da Polônia*, de José J. R. de Barros, publicado no decorrer do ano de 1897. Por outro lado, da leitura de algumas de suas edições, percebe-se um tipo de oposição conservadora que entendia a modernidade da época como contraditória. Isso tudo já é um bom exemplo da multifuncional atividade desse jornal.

Nesse período ainda de pós-monarquia, havia um embate exclusivo entre os católicos e o moderno governo republicano. Tal querela talvez tenha se formulado por causa das possíveis perdas dos privilégios da igreja. A exemplo do que acontecia em outros países, a modernização do Estado precisaria englobar também a reestruturação da religião e de suas instituições, uma vez que, no Brasil, começavam a surgir diversas seitas — sendo que algumas delas foram muito criticadas pelo próprio jornal *O apóstolo*. Do mesmo modo, os bispos e padres também temiam que um novo tipo de religião ameaçasse a hegemonia católica e questionasse os próprios valores da igreja. O texto literário de Menotti Del Picchia não deixa de problematizar a representação desses impasses religiosos.

Para compor “O apóstolo”, outro episódio histórico importante também marcou o escritor paulista. Trata-se da tentativa de fundar em Itapira (cidade do interior de São Paulo, onde Menotti Del Picchia foi jornalista, por volta de 1920-25) uma inovadora ordem religiosa, cujo pilar seria a formação da *Igreja Brasileira*: nome dado por seu idealizador o, até então, Cônego Amorim Correia. Tudo aconteceu em virtude de um embate ideológico entre este clérigo e o bispo de Campinas. A consequência disso foi que, ainda insatisfeito, Amorim

---

<sup>46</sup> N’*Os Sertões* (CUNHA: 321-323), há a explicação detalhada da destruição das tipografias dos jornais *Gazeta da Tarde*, *Liberdade* e *Apóstolo*. Os três foram publicados no Rio de Janeiro. É importante observar ainda que, nesse mesmo trecho do romance, também está um exemplo do sensacionalismo da imprensa, que via o arraial meramente como uma ameaça à consolidação da república.

Correia, ‘português ambicioso e inteligente’, autoproclamou-se bispo de toda aquela região, induzindo, conseqüentemente, vários fiéis a acatarem os seus preceitos doutrinários. Desde então, “todo o Estado refervia de curiosidade e pasmo diante do chisma caipira. A cidade começou a ficar famosa no Brasil” (DEL PICCHIA, 1972: 143). Claro que a semelhança dos fatos, ocorridos em Canudos, comparados aos de Itapira forneceram suporte para Menotti Del Picchia elaborar, crítica e conscientemente, um

exame da alma humana, da sua versatilidade religiosa, da potência subversiva do seu subconsciente. No fundo havia ali os elementos místicos daquela bravura que fizera de Canudos, coragem de revisar os próprios mitos, de renunciar a milenárias usanças para esposar um ideal novo expresso pelo mesmo Deus... rebelde e libertário. Esse rico material humano me forneceria o tema para o conto ‘O apóstolo’ e a ingênua tropa de manobra para possíveis veleidades políticas. (idem, *ibidem*: 145)

Por intermédio das comparações entre os textos e contextos citados acima, parte-se da hipótese de que talvez o conteúdo literário da narrativa “O apóstolo” dialogue ou parodie as notícias apresentadas pelo mencionado jornal homônimo. Ademais, bem como ressalta Leopoldo M. Bernucci, “*Os Sertões* é um belo antecedente dos textos modernistas, principalmente se levarmos em conta o elevado grau de devoração ou assimilação de materiais alheios (...): artigos em periódicos, livros de história e de ficção, etc.” (BERNUCCI, 2002: 15). Por extensão, observa-se que Menotti Del Picchia, para a constituição artística de “O apóstolo”, valeu-se de procedimentos metodológicos semelhantes aos apresentados por Euclides da Cunha, já que, além da temática que engloba os questionamentos à Igreja, ao Governo e ao Exército, existe a re-apropriação de variados tipos de textos, bem como a existência do mencionado diálogo com a cultura popular em diversos níveis. Esses procedimentos estilísticos fazem parte de todo o desenvolvimento da narrativa e destaca um tipo de estrutura literária muito inovadora para época.

Mesmo assim, convém realçar que, ao comparar temática e estrutura de produções textuais diversas, consideram-se, principalmente, os elementos da narrativa, tais como: a construção de personagens, espaço ficcional, tempo, narrador, enredo e, em outro patamar distinto, o próprio contexto em que cada obra foi elaborada. Portanto, seria difícil relacionar, particularmente, tipos de estruturas textuais, já que, por exemplo, *Os Sertões* são feitos sob o molde romanesco e “O apóstolo” se aproxima mais dos traços que compõem uma novela.

Retomando o método e o texto euclidianos, talvez Menotti Del Picchia pretendesse sublinhar um novo modelo artístico, a partir da total subversão de suas fontes. Aliás, bem como constata Linda Hutcheon, “a paródia desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente

essa norma em si” (1989: 62). Assim, “fazendo conscientemente o que o tempo faz de forma mais lenta, a paródia pode distorcer as formas de arte, sintetizando a partir delas e do presente do codificador uma nova forma — não sobrecarregada, mas enriquecida, pelo passado” (HUTCHEON, 1989: 123). Da mesma forma, dir-se-ia que “O apóstolo” poderia ser lido, também, como um tipo de manifesto da arte modernista nacional, por prenciar novos rumos para conteúdos e formas estruturais artísticas. Não dá para deixar de relacionar as duas produções artísticas de Menotti Del Picchia, aqui analisadas, a uma poética de cunho subversivo, revolucionário: desde temas complexos e polêmicos até o trabalho com a linguagem, visando sempre à renovação estrutural-temático-literária e com o objetivo de interligar os elementos narrativos a características da modernização da época.

Do que foi observado acima, o ponto a destacar é que “O apóstolo” traz, em sua composição, uma diversidade inovadora que reabsorve quadros pictóricos, jornais, romances, a Bíblia, lendas, revoltas populares, diversas seitas religiosas, entre outras coisas. A partir de tais elementos, o texto de Menotti Del Picchia traduz variadas tendências lúdicas e paródicas que passam a abranger, até mesmo, a relação entre a civilização e barbárie, a fim de confrontar conceitos da tradição e da modernidade literária do período.

### III

De maneira geral, por causa de sua constituição política e cultural, os movimentos messiânicos no Brasil apresentam, de certa forma, uma representação utópico-social que está relacionada às acepções de certo caráter revolucionário. Isso se deve ao fato de que o messianismo, no decorrer das épocas, incorporou formas políticas e passou a reivindicar em prol das necessidades de uma classe social desprivilegiada, prejudicada, principalmente, por diversas crises do sistema governamental. Na verdade, muitos historiadores destacam um impasse ideológico entre uma parte da sociedade que representa os poderosos e outra que é formada pela população mais pobre, que esperava se livrar da miséria por meio da crença em um homem que viria salvá-los. Mesmo assim, “os movimentos messiânicos não eram apenas resultado da herança sebastianista, mas sim conseqüência da pobreza e do desamparo, como o comprova o episódio dos muckers” (SCLIAR, 2003:182).

Essas e outras características podem ser explicadas, sobretudo, por meio das próprias concepções doutrinárias religiosas que estão presentes nesses movimentos, já que preconizam a



construção de um mundo novo e igualitário, semelhantemente aos preceitos bíblicos<sup>47</sup>. Sendo assim, não é difícil compreender que os aglomerados messiânicos, em virtude da contestação à estrutura social em nome da exigência de algo novo, foram desclassificados e destruídos pelas instituições oficiais, desde os primórdios da colonização. Só para citar outros casos além dos expostos acima, mencionam-se a Revolta da Serra do Rodeador (1817), da Serra talhada (1837) e do Contestado (1912). Dito isso, é possível demarcar uma relação fundamental entre forma literária e conteúdo histórico:

→ **Nível um:** lendas e fatos históricos que há muito tempo rondam o imaginário coletivo.

→ **Nível dois:** assimilação de tais fatos por sociedades diversas em várias épocas, reformulados em prol de uma causa política ou religiosa.

→ **Nível três:** re-apropriação dessas lendas e desses fatos históricos pela perspectiva artística, retomados freqüentemente, mas nunca da mesma maneira.

Na literatura brasileira, outra importante obra que pode ser incluída nessa cíclica retomada é a peça intitulada “Vereda da Salvação”, de Jorge Andrade. Esse trabalho foi publicado novamente em 1979, no ciclo *Marta a Árvore e o Relógio*. Trata-se, basicamente, de uma paródia da salvação e da conversão cristãs. Aqui, a representação do drama vivenciado por um grupo de trabalhadores do campo remontaria às mesmas origens das revoltas religiosas ocorridas desde a época colonial, mas, juntamente, a um tom trágico, compreendido com uma espécie de experiência moderna. Assim como aconteceu em Canudos, infelizmente, uma das maiores referências desse tipo de rebelião popular, o ambiente e as pessoas focalizadas, na produção de Jorge Andrade, são totalmente destruídos pelas autoridades políticas. Não é por acaso que as suas personagens também “são mais estragadas pelo meio do que pelo tempo” (ANDRADE, 1986: 253). Tal como o apóstolo de Del Picchia, existe por parte do protagonista Joaquim uma busca peculiar pela salvação que, ao mesmo tempo, o deixa cego. Por sua vez, a conversão religiosa é revertida, paródica e tragicamente, em um tipo de destruição de si próprio e de seus supostos seguidores.

---

<sup>47</sup> Nesse sentido, destacam-se as constatações que Leopoldo M. Bernucci faz sobre os aspectos religiosos presentes n’*Os Sertões*: “não se pode deixar de buscar a nova imagem do arraial conselheirista como *axis mundi* ou a nova Jerusalém. E desta forma se instauram... ressonâncias bíblicas que contribuem para fazer de Canudos um lugar inexaurível de infinitas possibilidades interpretativas (*dilúvio, Canaã sagrada, arca de aliança, Anticristo, Babilônia*)” (BERNUCCI, 2002: 20). É interessante observar que as imagens presentes no livro de Euclides da Cunha remetem tanto para um sentido divino quanto para uma acepção diabólica, profana.

## 2.1. O Movimento Messiânico de Carijós

### I

*Credo quia absurdum*<sup>48</sup>.

A imagem lúgubre do *Angelus Novus*<sup>49</sup>, célebre pintura de Paul Klee, também analisada por Walter Benjamin, em seu ensaio “Sobre o conceito de história” (1985: 226), talvez exemplificasse algumas características de “O apóstolo”, por configurar um tipo de representação “catastrófica”, muito recorrente no século XX<sup>50</sup>.

Totalmente disformes, tanto a figura pictórica, quanto a personagem de Menotti Del Picchia representam uma nova espécie de mensageiro das “trevas”. O primeiro está envolto a um desastre simbólico, em meio às montanhas ruinosas e às cinzas geradas pelo aniquilamento ocasionado pelo progresso. Essa força destrutiva o afastaria, cada vez mais, do paraíso. Provavelmente, o anjo de Klee também pretenderia assombrar determinado receptor que o “contempla”. Por seu turno, o protagonista da produção literária, em questão, e os seus adeptos também estão representados às voltas de um mundo pleno de destruição, causada, principalmente, pelas autoridades políticas — bastante recorrente no que diz respeito às revoltas religiosas populares no Brasil. Não é por acaso que ambas as configurações artísticas são reapropriadas de imagens de entidades religiosas e, por mais paradoxal que pareça, ainda pretendem prenunciar algo de novo.

Embora em muitos aspectos seja divergente, a atmosfera de “vida” das duas figuras os impede de transmitir uma mensagem de esperança. Assim, o significado de certa distopia perpassaria, em primeiro plano, as obras citadas. A aceção de harmonia temático-formal (por exemplo, presente na estética clássica, a qual privilegia as linearidades perfeitas do corpo e do universo ficcional) perde o seu significado figurativo tradicional e passa a re-configurar um “mundo de desilusão e de desencantamento”; um mundo repleto de traços grotescos, onde até mesmo a religião e o divino talvez não fizessem mais nenhum sentido. Ou dito com outros termos, a arte moderna — extinguindo ou deturpando o “ser humano, a perspectiva ‘ilusionista’ e a realidade dos fenômenos projetados por ela — é expressão de um sentimento de vida ou de

---

<sup>48</sup>“Creio porque é absurdo”. (Atribuído a Tertuliano).

<sup>49</sup> A figura está reproduzida na ilustração 4, página 182.

<sup>50</sup> Para uma análise mais detalhada da figura angelical na obra de W. Benjamin, é sugerida a leitura do texto “O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin”. In: GAGNEBIN, Jean Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p.121-34.

uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põe em dúvida a ‘visão’ do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento” (ROSENFELD, 1996: 79).

As respectivas composições artísticas citadas elucidariam que, em vez de uma mensagem positiva, tem-se a necessidade imediata de um *choque*, pois somente este despertaria o receptor da arte para as contradições presentes na realidade que o circunda. Portanto, o ponto a enfatizar aqui é que as figuras enigmáticas do *Angelus Novus* e do apóstolo talvez resgatassem as mudanças ocorridas em um tempo de experiências traumáticas, transformando-se, dessa forma, em símbolos de acontecimentos eclodidos durante o Século das Sombras.

Nesse sentido, por retomarem imagens religiosas de uma maneira distinta, é possível que as características expostas acima estejam ligadas a uma das antigas interpretações exegetas dos textos bíblicos, relativa à passagem do “Apocalipse ou Revelação”, segundo a qual assevera que “uma visão corrente definiria um apocalipse como *uma revelação medida por um mensageiro celestial* (e em exemplos judeus sempre atribuída a um vidente antigo) contendo uma dimensão horizontal ou histórica quanto uma vertical, referente à relação dos reinos terrestre e celestial” (McGinn, 1997: 567). Por conta disso, possivelmente, a manifestação que reutiliza intencionalmente a representação angelical (que paira entre o céu e a terra, delimitando o humano, o anjo e o disforme; o divino e o demoníaco; o caos e a ordem) e a comparação entre o apóstolo da narrativa de Del Picchia configurem uma nova forma de *profecia* histórica e artística. Assim, ao mesmo tempo, através da interpretação da pintura e da narrativa, provavelmente são apresentados os limites que demarcariam as fronteiras de duas épocas distintas, procurando, para tanto, instaurar uma visão contestatória de fatos e de crenças até então preconcebidas. Ao contrário do mencionado *Trem* de Scott Mutter, que está representado de frente visando um provável futuro inovador, *Angelus Novus* talvez consiga, até mesmo, prever as inúmeras destruições que ainda seriam ocasionadas em nome da técnica e do progresso.

Em decorrência, é importante relembrar que Paul Klee elaborou *Angelus Novus* alguns anos antes da Segunda Guerra Mundial. Não é sem razão que, durante o século passado, “longe de serem gloriosos mensageiros ou testemunhas inequívocas da transcendência, os anjos não possuem mais o esplendor do sagrado, mas participam, eles também, das hesitações, das dúvidas, dos desamparos do mundo profano” (GAGNEBIN, 2005: 127). Por seu turno, apesar da distância temporal entre a elaboração dessas duas obras, é possível que Menotti Del Picchia tenha publicado o livro *O crime daquela noite* com intuito de também representar o *zeit geist* de sua época. Da mesma forma, nos dois casos percebe-se uma tentativa de compor uma produção artística que privilegiasse fatos ocorridos em seu contexto histórico.

Com efeito, a alteração do paradigma artístico-literário recorrente na primeira metade do século XX enquadra-se às observações expostas, já que a mudança de pensamento e de formas de expressão está correlacionada às transformações sócio-político-culturais, ocorridas no período. Assim como é sugerida pela figura do *Angelus Novus*<sup>51</sup> e pelo apóstolo picchiano, a posição do homem em face das promessas oriundas da civilização e do desenvolvimento técnico-científico torna-se extremamente paradoxal<sup>52</sup>. Devido à insegurança diante de um mundo repleto de mudanças, o indivíduo moderno também é representado como um ser fora do seu próprio tempo; e deslocado de sua própria nação, por vezes, deixa de reconhecer a si mesmo:

Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e a dominar o homem (...). Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. (ROSENFELD, 1996: 86)

De certo modo, tal como o “Crime daquela noite”, “O apóstolo” retoma e transgride alguns fundamentos estruturais/narrativos das formas literárias vigentes até então, renunciando, portanto, uma nova maneira de elaboração poética, baseada, principalmente, nos moldes vanguardistas europeus. Conforme o observado, tal característica, entre 1920 e 1922, por causa da difusão dos conceitos da Semana de Arte Moderna, está, minuciosamente, exemplificada nas crônicas do *Correio Paulistano*, assinadas por Menotti Del Picchia e pelos seus polêmicos pseudônimos Hélios e Aristophanes. A impotência das personagens das duas histórias estudadas sublinha não só as mazelas e a desfragmentação de sua personalidade, como também ronda as questões que afligem os seus problemas mais recônditos e enigmáticos, ainda que em “O apóstolo” predominem a ironia e o sarcasmo, que servem como crítica direta às instituições oficiais do período, inclusive ao próprio jornal homônimo do qual o título, provavelmente, fora re-apropriado.

Dito isso, a proposta dessa segunda parte do trabalho é investigar: a) o modo como seria elaborado esse citado tipo de *choque*, presente nas obras analisadas de Del Picchia; b) a maneira

<sup>51</sup> É por essa razão que, em sentido amplo, “o que manifesta aqui a impotência do anjo, portanto, é, sem dúvida, a fraqueza da tradição totalizadora, pois é a própria tradição que ‘adoeceu’; mas, também se manifesta, no seio dessa mesma impotência, uma nova exigência, especificamente política, pois aqui são os homens que, paradoxalmente, poderiam ajudar os anjos acabar sua obra necessária e purificadora” (GAGNEBIN: 2005: 128).

<sup>52</sup> Em seu texto “O Futuro de uma Ilusão” (2006: 46), Freud observa as discrepâncias acarretadas em prol da civilização, sublinhando, por exemplo, o “fato de a religião ter perdido parte de sua influência sobre as massas humanas, exatamente por causa do deplorável efeito dos progressos da ciência”.

pela qual seria possível constituir, em “O apóstolo”, uma crítica inovadora que privilegiasse, ao mesmo tempo, determinado humorismo e uma nova tendência artística e literária; c) o motivo por que os mitos e ritos religiosos de tal profeta poderiam estar relacionados à cultura popular carnavalesca e a outras revoltas religiosas; d) de que forma a paródia reforçaria a crítica às instituições oficiais e religiosas; e) como seria desenvolvida a transfiguração do “mundo moderno”, diante das “catástrofes” enfrentadas pelos protagonistas de ambas as narrativas desse Gedeão do Modernismo Brasileiro. Além disso, é importante destacar que, apesar de todas as semelhanças intertextuais com outras obras que trazem a representação de revoltas religiosas de cunho popular, a intenção é estabelecer principalmente um breve paralelo entre “O apóstolo” com *Os Sertões*, já que a comparação entre eles é explícita e proposital.

## II

A paradoxal trajetória do protagonista Severino e de seus simpatizantes também critica o motivo por que a religião se tornaria um instrumento voltado até mesmo para os fins lucrativos, além de questionar a transformação de um massacre em mera propaganda política e partidária (PICCHIA, 1985: 169-70). Todas as situações nas quais os personagens estão apresentados adquirem um extremo tom de escárnio e de deboche: o padre da igreja brasileira aparece adornado com vestimentas caras ou é representado com toda a sua luxúria; o mais importante auxiliar do personagem central é um macumbeiro que o desvia insensatamente do “caminho da salvação”; as pessoas adotam a sua estranha doutrina por não ter mais o que seguir. Por mais que esse apóstolo tente se salvar, seus misteriosos ensinamentos também são responsáveis por destruir a si mesmo e todos os seus fiéis.

Suscitada, principalmente, pela macumba do curandeiro Tiburtino, talvez a cegueira de Severino o levasse, mesmo que inconscientemente, ao obscurecimento de seus ideais. De tal modo, o protagonista aparece sob o efeito de um tipo de feitiço que o impede de compreender com nitidez o que acontece ao seu redor. A questão da cegueira está representada, à sua maneira, em diversas obras da literatura brasileira. Um bom exemplo disso é trazido pelo conto “São Marcos”, de Guimarães Rosa. Tal como o apóstolo, o protagonista dessa narrativa também está sob os encantamentos da feitiçaria. Mas só que, em um primeiro momento, ele não acredita totalmente em suas conseqüências. Entretanto, como punição, ele se perde dentro de uma floresta e temporariamente deixa de enxergar. Assim como também ocorre n’“O apóstolo”, a experiência do personagem de “São Marcos” “é representada como uma espécie de descida aos infernos, de suspensão de crenças, de problematização da confiabilidade em si mesmo e na

própria auto-sustentação” (GINZBURG, 2004: 92). Mas essa “descida aos infernos”, na obra picchiana, é, a um só tempo, plena de crítica, ironia e sarcasmo; e pretenderia, até mesmo, sublinhar o questionamento a qualquer tipo de tradição.

A partir de uma primeira leitura do texto de Del Picchia, pode-se considerá-lo, basicamente, como uma narrativa “paródica modernista”. Mas, em sentido profundo, são retomadas, pormenorizada e criticamente, as características que sublinhariam o embate entre dois mundos, duas culturas, separados por traços entre civilização/barbárie; misticismo/paganismo; modernização/atraso. Estes também aparecem relacionados ao ponto de vista da restituição do Crime Original, isto é, do sacrifício de Jesus Cristo para salvar a humanidade. Com isso, chama-se a atenção para o fato de que, por mais que o cômico possa sublinhar a banalidade e a trivialidade apresentadas, principalmente pelas maluquices da personagem central, o efeito produzido por essa obra tenderia a destacar, ao mesmo tempo, um tipo de estranhamento. Mas como se constitui, nessa composição literária, a luta pela fé? Como é traduzida a compreensão desse novo missionário da destruição? Qual é a função do cômico? Do que se ri? Será que tudo isso influencia o estilo de Menotti Del Picchia? Como é situado o conflito entre o *homo economicus* versus o *homo spiritualis*?

Para começar a responder essas questões, inicialmente, menciona-se o paralelo feito com *Os Sertões*. Uma vez que esse romance parodicamente é revisitado, pode-se dizer que a configuração crítica trazida pelo “O apóstolo” também questiona, sobretudo no âmbito político, a falta de impacto e o descaso para com as atrocidades ocorridas nos confins da Bahia em meados dos fins do século XIX. Ao escrever essa narrativa, Del Picchia talvez também tenha percebido a tentativa das autoridades camuflarem a violência presente no Arraial de Canudos em prol do ideal de civilização e do progresso. É sabido que “na construção de uma cultura brasileira unitária, apagam-se rastros da violência sob forma de massacre, batismo silenciador ou incorporação dos tiranos ancestrais da sujeição voluntária” (HARDMAN, 126: 1998). Uma das funções da literatura é justamente denunciar essas características que tendem a apagar a “memória” cultural.

Bem como Euclides da Cunha, Menotti Del Picchia compreendia os movimentos messiânicos da era moderna como um retorno às acepções originárias do cristianismo. Por essa razão, as seguintes observações feitas n’*Os Sertões* são sugestivas: “o missionário moderno é um agente prejudicialíssimo no agravar todos os desequilíbrios do estado emocional dos *tabaréus*. Sem a altitude dos que o antecederam, a sua ação é negativa: destrói, apaga e perverte o que incutiram de bom naqueles espíritos ingênuos os ensinamentos dos primeiros evangelizadores” (CUNHA, 2002: 142). Visando à reconstituição paródica e contestatória

desses ensinamentos, o apóstolo vai ao encontro de tais afirmações, com todas as suas sandices e seu politeísmo inovador e destrutivo, causados pelos sintomas de uma sífilis em estado agravado. O treponema, nome dado à bactéria que gera tal doença, como destaca o próprio sujeito da enunciação, é responsável por provocar os distúrbios mentais de Severino, pois a sífilis, no seu estágio avançado, pode causar diversos problemas psicológicos. Todavia, por causa da violência dos “civilizados” e dos “religiosos fanáticos”, ambos os autores também constatam que, se para os adeptos do progresso o homem sertanejo retorna a um “estado primitivo de barbárie”, logo a própria atitude desses mesmos “civilizados”, ironicamente, contradiz todos os seus ideais.

No percurso de toda a narrativa, demarcado pela peregrinação do protagonista, em busca da sua cura ou “salvação”, as imagens e formas discursivas são, dialeticamente, antagônicas, ou seja: paradisíacas e infernais; alegres e tristes, reciprocamente. Assim, pouco a pouco, é traduzida a brusca ruptura com a concepção preponderante de religião, que, em contrapartida, enfatizaria a conflitante “condição humana” do protagonista e de todos os seus seguidores. A imagem totalizante da obra analisada remonta a uma “configuração catastrófica ou escatológica”: com o fogo espalhado pela cidade; homens inteiramente animalizados; sacrifícios feitos em vão; aniquilação dos seguidores e daquele que deveria instaurar uma mensagem de paz; enfim, representa-se, ironicamente, a total destruição do espaço onde vive o indivíduo, destacando, por consequência, a sua própria privação de crença.

“A morte de Deus”, simbolizada pela perda de fé e de esperança, acarreta, paulatinamente, o não reconhecimento do sujeito moderno, que deixa de ver a sua imagem e semelhança nos traços do seu ente criador. Possivelmente, isso também corresponde à perda dos valores transcendentais ou, em sentido amplo, à desvalorização da própria experiência. De tal maneira, com analogia ao pensamento de Heidegger, constata-se que “‘o fato puramente negativo’ de que não se pode mais crer no Deus cristão da revelação bíblica, apenas manifesta que ‘à autoridade desaparecida de Deus e do ensinamento da Igreja sucede a autoridade da consciência e da Razão’” (HEIDEGGER, apud NUNES, 1993: 19). Na medida em que a civilização evolui, a crença religiosa é cada vez mais abalada. Talvez a racionalidade técnica, até mesmo, encubra a fé em Deus.

A partir de tal projeção, considerando os princípios da Bíblia, pode-se dizer que as “cômicas vicissitudes” do personagem principal tenderiam a instaurar a representação do próprio caos em detrimento de um mundo coerente, harmonioso e tradicionalista. Dessa forma, são recuperados aspectos de um tipo de “imaginário apocalíptico / demoníaco”, sobrepostos às crenças religiosas tradicionais. Mas é importante observar que as doutrinas são deturpadas tanto

pelos membros do clero (representados principalmente pelo “ex-conêgo oficial” Serafim), quanto pelos religiosos revolucionários liderados por Severino, que, de seu lado, seria simplesmente um tipo de porta-voz da Igreja Brasileira. Conseqüentemente, é possível dizer que tal contraste proveio antes da parte dos próprios integrantes da Igreja, que provocaram as desavenças entre fé e religião. Assim, o Movimento Messiânico de Carijós deixaria de ter, exclusivamente, um caráter popular, embora este fosse predominante em suas ideologias e ganhasse autonomia.

Ao retomar as características do carnaval medieval, Mikhail Bakhtin (1985: 4) observa a função que a paródia sacra exerce sobre os festejos do período, além de sublinhar também as celebrações da festa dos bobos ou dos tolos (*festa stultorum*) e a da festa do asno, que inserem o riso no meio eclesiástico<sup>53</sup>. Segundo esse crítico, a maior parte das comemorações representadas nas obras literárias da época (como as de Rabelais, Quevedo, Lope de Vega, Cervantes, Erasmo, entre outros) possuía um aspecto, genuinamente, cômico popular e era organizada basicamente nos âmbitos da praça pública. Durante esses festejos, zombavam-se, principalmente, das doutrinas religiosas e das autoridades da corte. Do mesmo modo, era pretendido subverter as normas da rígida ordem social, consagrando os bobos como reis. Tais aspectos aludem às saturnais romanas e, de certa maneira, influenciaram toda a cultura medieval.

O importante a observar aqui é que a formulação artística proposta pelos moldes carnavalescos sublinhados por Bakhtin pode ser *peculiarmente* aplicada à narrativa de Menotti Del Picchia. Só que, n<sup>o</sup> “O apóstolo”, tal reformulação traz, essencialmente, um *choque* entre duas percepções de mundo distintas: a perspectiva séria das autoridades políticas e religiosas; e a visão cômica, que é apresentada pelo missionário picchiano e pelos seus seguidores. O sagrado e o sublinhe entrariam em confronto direto com o profano, o trivial e o cômico.

Os rituais do novo missionário apostólico picchiano são também considerados como festas diabólicas, cuja desordem está relacionada ao religioso e ao pagão; ao bárbaro e ao sanguinário; ao lúdico e à burlesca transgressão de normas. Assim, têm-se, de um lado, as instituições oficiais e os seus membros ilustres; e, de outro, a paródia que se faz das figuras religiosas e de seus costumes. Os fogos de artifício, ferramentas do principal *métier* do protagonista, junto ao seu sincretismo religioso, exemplificado pela promiscuidade de doutrinas que vai desde as seitas cristãs ortodoxas até as cerimônias referentes ao candomblé e à macumba, poderiam fazer alusão aos festejos populares. Dessa forma, as brincadeiras de rua ganham espaço, visando a deturpar o significado religioso e doutrinário e tendendo a

---

<sup>53</sup> Georges Minois, em seu livro *História do Riso e do Escárnio* (2003, p.174-179), também traz uma análise da festa dos bobos ou dos tolos no período medieval.



estabelecer, em sentido amplo, uma percepção mordaz dos conceitos tradicional-religiosos. Configura-se, assim, certo tipo de quiproquó entre as inúmeras imagens e significações, presentes no desenrolar de toda a obra:

O fogueteiro trabalhou com afinco. Cobriu a armação com estopins e canudos cheios de magnésio... Pôs, para fins meramente decorativos, duas girândolas com rojões de assobio em cada flanco da igrejinha... Convidou a caboclada para ver o fogo de artifício... Acendeu o estúpido da peça. Ouviu-se o pipocar de estouros, o subir de uma serpente em chamas coleando pelo arcabouço da peça, incendiando o canudo que permanecia fulgurante a pirogravar a arquitetura luminosa da capela... Severino ria, satânico, como um histérico. E todos viram, no meio daquela diabólica igreja de fogo, com grandes... chifres agudos e um tridente na mão eriçada de unhas, a figura de Satanás (DEL PICCHIA, 1948: 141-42)

Aqui, é nítida a influência<sup>54</sup> da acepção carnavalesca do mundo, onde a organização natural das coisas está, aparente e temporariamente, latente; é privilegiada uma percepção ao revés, e a libertação da alma e do espírito é até certo ponto sublinhada. A igreja em chamas e, na seqüência da narrativa, a destruição de imagens religiosas assinalam, comicamente, uma acepção apocalíptica: “um sinal dos fins dos tempos”. De tal modo, são questionadas as leis de um *mundo-oficial*: alusivo às instituições políticas e religiosas, a fim de estabelecer a comparação com *um mundo extra-oficial*, totalmente adverso e à parte de uma práxis social distinta: “em que se suspendem todas as regras, as ordens e proibições... quando a ordem, o bom senso, as leis e as hierarquias que organizam o nosso cotidiano são virados para o avesso” (LOPES, 2003: 77). Portanto, as normas que almejam separar os homens entre classes e insistem em conservar as condutas preestabelecidas são totalmente eliminadas, abolidas. Contudo, na composição literária em questão, há, por parte das entidades políticas, uma tentativa de aniquilar esse *mundo não-oficial*. E é por essa razão que, somente durante os ritos animalescos e grotescos desse emblemático protagonista e de seus simpatizantes, existiria a presença incisiva da influência carnavalesca.

N“O apóstolo”, os preceitos são criados e deformados pelos seus próprios idealizadores. Não é por acaso que o Cônego Serafim, líder da seita que Severino acreditava seguir, elabora a sua própria religião, fundada em suas experiências de vida, e não mais na Bíblia. Sob tal ponto de vista, a irônica negação de crenças para a posterior estruturação de uma nova religião é constituída pela comparação entre a Igreja Católica versus a Igreja Brasileira. Assim, a paródia religiosa adquire amplas dimensões. Nesse sentido, a representação da

---

<sup>54</sup> Embora haja controversas quanto à teoria da carnavalização, aplicada às obras elaboradas no contexto literário moderno, no quarto capítulo de seu livro *Teoria da Paródia* (1989: 89-106), Linda Hutcheon observa a influência das formulações de Mikhail Bakhtin para a arte moderna.

trajetória de vida de Severino faz parte da desvinculação com esse *mundo-oficial*, cuja tendência é nivelar todas as personagens a um só patamar. Um bom exemplo disso é a sagração que o Cônego Serafim oferece a Severino — cerimônia esta que poderia aludir à coroação dos loucos, feita durante os festejos populares medievais:

Serei apóstolo e quero ser crucificado... D. Serafim, paramentado como um papagaio — todo de verde e amarelo — trepou numa pilha de tijolos e fez seu discurso... Vai e prega às gentes o Verbo Novo como os primeiros apóstolos, no árduo tempo da evangelização e do martírio! Severino sentiu que se lhe ajustava no corpo, arrepiado de emoção, a alma militante e iluminada de um mártir e de um profeta (DEL PICCHIA, 1948: 145-3)

A partir da paródia cerimonial das instituições oficiais, a “beatificação” do enigmático pregador aponta para uma transgressão que é recorrente em toda a história. A sagração de um homem completamente ensandecido satiriza toda a ordem hierárquica da Igreja Católica; a ordem discursiva religiosa é totalmente alterada. Existe uma peculiar tendência de cunho cômico-profano que consiste em rebaixar todos os preceitos considerados sagrados, dando destaque às atrocidades pelas quais passam as personagens. Além disso, a figura do mártir, apoiada no sacrifício original, também é dessacralizada, desmistificada. Os estigmas e as chagas do apóstolo não trazem a salvação. Morre-se por quê? Para quê? A sua morte é, aparentemente, sem propósito: ela não o redime e nem simboliza mais uma mensagem de esperança aos seus admiradores. Ao contrário disso, ela sublinha a total incoerência: o homem moderno aparece perdido em um labirinto danoso, cujos caminhos tortuosos o levam, cegamente, para a sua autodestruição. Severino precisa aderir a uma religião para se libertar de algo que nem ele mesmo sabe exatamente o que é. Mesmo assim, estigmatizado por um colapso da experiência individual, induzido por seu estado de constante alucinação, o protagonista, até mesmo, tende a aniquilar a si próprio. A multiplicidade de doutrinas religiosas exemplificaria a indecisão desse indivíduo, presente em um ambiente completamente caótico, onde a presença de Deus, por mais paradoxal que possa parecer, não seria, necessariamente, mais invocada.

Tal como acontece no romance de Euclides da Cunha, n’“O apóstolo”, em meio a esses cômicos rituais, o mundo moderno é traduzido como um ambiente pleno de destruição. Esta peculiar configuração questionaria, sobretudo, os ideais de civilização. É por isso que “*Canudos* é o *exemplo* paradigmático de como a modernidade republicano-positivista brasileira foi capaz, em nome da ordem, do progresso e da civilização, de se transformar em *máquina de matar*” (LÖWY, 1998: 138, grifos nosso e do autor). A paródia adquire força e não deixa de questionar os falsos ideais de civilização.

Nesses estranhos festejos, há um desvio da perspectiva dos ritos tradicionais, que passam a ser direcionados para os domínios da rua, e o seu conteúdo sofre consideráveis alterações, acarretando uma quebra com certa tradição religiosa e configurando outro ponto de vista interpretativo das imagens e cerimônias cristãs. N’“O apóstolo”, é enfatizada uma tentativa de romper com a rígida hierarquia eclesiástica, a qual, durante séculos, exerceu influência dominante, principalmente na era medieval. Isso ocorre porque, assim como os representantes do governo, as autoridades do clero são adversas à perspectiva religiosa cômico-popular, ou, com outras palavras, não concordariam com a deturpação da *Palavra Sagrada*. Disso também provém o embate ideológico, representado pelos porta-vozes das instâncias “oficiais” versus as concepções revolucionárias do fundador da Igreja Brasileira, que influenciam, diretamente, o protagonista, que assimila um tipo distorcido de religião. Assim, o sincretismo do personagem central tem a capacidade de apropriar-se, crítica e ironicamente, de múltiplas doutrinas, configurando conseqüentemente certa polissemia simbólica.

A exemplo do que ocorre n’*Os Sertões* e em tantas outras revoltas e movimentos messiânicos, na obra em estudo, a figura do mártir diz respeito àquele que padece sem a consagração da vitória. E ainda que lute até o momento de sua morte, o seu exemplo de rebeldia não é forte o bastante para intensificar o espírito coletivo de revolta, que, por outro lado, também se define com o seu falecimento, transformando-se em símbolo de derrota. A fé, a crença e a esperança não conseguem mais trazer a redenção; não há mais exemplos a serem seguidos; não existe mais ninguém que possa demonstrar o caminho da salvação. A redenção do ser humano não pode ser mais remediada pela ação do mártir. O aniquilamento dos protestantes de Carijós, por satírico e zombador que possa ser apresentado, é a constatação da supremacia do mais forte sobre o mais fraco, a representação da total coerção, do poderio bélico da civilização diante dos “bárbaros”, dos “selvagens”, mesmo que a cena drástica da destruição seja sumarizada (DEL PICCHIA, 1948: 166-170).

De fato, “O apóstolo” também poderia ser considerado como um molde das narrativas que não deixam de parodiar esses movimentos messiânicos, ao mesmo tempo em que contestam os conflitos sociais neles eclodidos.

Já na mencionada “Vereda da Salvação”, de Jorge Andrade, a coletiva conversão religiosa parodia, diretamente, a passagem bíblica na qual Jesus Cristo é batizado no rio Jordão e o Espírito Santo é transformado em forma de uma pomba que pousa sobre ele, a fim de consagrá-lo como filho de Deus. O seguinte trecho exemplifica bem com se constitui a relação intertextual: “Nosso corpo, nossa idéia / Ficou limpo em condição! As porta do céu vão se abrir,

/ E os filho amado da aflição, / Como pombas brancas vão subir! / No Jordão! / No Jordão!” (ANDRADE, 1986: 257-56).

Nas águas do santo rio, todos os pecados seriam purificados; o homem passaria a ter uma vida nova destinada ao louvor e à peregrinação religiosa. Mas, tal como o protagonista picchiano, na peça de Andrade, Joaquim é visto como um tipo de homem santo que, a partir de sua “ensandecida doutrina”, seria encarregado de converter e de libertar o povo pobre e humilde de sua precária condição: “Joaquim caminha como Jesus entre os apóstolos. Joaquim levanta os braços... O rosto transfigurado volta-se ligeiramente para o alto; os olhos revelam um profundo e doentio misticismo” (idem, *ibidem*: 256). Além disso, semelhante ao que ocorre no texto de Menotti, o personagem Joaquim é encarregado de elucidar, metaforicamente, a morte como um caminho que levaria à “terra do paraíso”. Com isso, é preciso observar que, em ambas as narrativas, sobressaem-se, basicamente, dois tipos distintos de paródia: a séria versus a cômica.

A comicidade apresentada pelo ponto de vista crítico do sujeito da enunciação da obra picchiana não deixa de ressaltar que o homem escarnece de sua própria condição, de todas as suas mazelas, angústias e agonias; o seu riso<sup>55</sup> está correlacionado à sua própria circunstância deplorável de miséria; o riso não liberta e nem regenera, mas confirma a iniquidade que subverte, totalmente, as normas. Este seria o absurdo de tentar viver em um espaço incoerente, sem propósito fixo ou sem ponto de apoio. A necessidade de acreditar em algo mesmo que contraditório traduziria a falta de percurso a ser adotado; ou, até mesmo, a carência de sentimentos do homem religioso. Não foi casual que “o século XX só inventou computadores e a bomba atômica. Para suportar o resto, suas atrocidades e suas inépcias, ele inventou o riso sem alegria” (MINOIS, 2003: 589). Este estado do humor, aparentemente camuflado por uma condição drástica, restaura, ironicamente, episódios sangrentos da história da sociedade brasileira, propiciando um tipo de cômico muito peculiar.

Por conseqüência, é necessário observar que esse tipo de riso, ao contrário do carnavalesco, não visa mais a completa libertação: diante do mundo em destroços, o apóstolo picchiano talvez se reconheça nele e saiba que não pode mais fazer nada. Por isso, até mesmo para tal protagonista, possivelmente só restaria rir de sua própria situação. Nesse ponto, seria acentuado o “caráter ambivalente da existência humana, ‘trágica no seu conjunto, mas cômica nos seus pormenores’” (MULINACCI, 2004: 1700) — demarcando, portanto, um efeito totalmente vinculado ao tragicômico.

---

<sup>55</sup> Nesse sentido, Flávio R. Kothe (2000: 428), destaca a função do tragicômico, que, segundo ele, “em vez de discernir um caminho de busca da redenção através das contradições..., já se libertou em parte delas, sem escamoteá-las nem apenas negá-las (assim ele se distingue do meramente engraçado), e consegue discernir desde o início um horizonte que está além delas, o qual permite rir do que apenas poderia levar ao choro”.

A *ilusão* ou a *cegueira*, proporcionadas pela busca em torno da religião, correspondem a um estranho desejo de transformação, apesar de, na obra em questão, ela não ser nunca consolidada. No íntimo, é almejado um mundo melhor, mas, na verdade, o que se tem é o extermínio do homem e a destruição de seu ambiente de “vida”. Por intermédio dessa constatação, observa-se que um efeito catastrófico provém, justamente, da matança desses religiosos fanáticos, da tentativa de impedir a proliferação de seus cultos e de destruir a cidade de Carijós. Assim, a *desilusão* de tudo aquilo que antes foi almejado é instituída. E, às vezes, o responsável pelo enunciado narrativo também é um observador distanciado desse mesmo mundo em destroços, que se desfaz em meio às chamas ateadas em causa da civilização. Ele, freqüentemente, compara a situação de Carijós com a ocorrida em Canudos, lembrando que, em ambas as ocasiões, a religião é usada, mera e paradoxalmente, como instrumento de aniquilamento. Esses procedimentos paródicos e intertextuais possibilitam à obra de arte um retorno temporal, estabelecido por certo tipo de *mise-en-abyme*, segundo o qual aponta em profundidade para o diálogo citado entre as produções literárias.

Talvez as seguintes observações do poeta e ensaísta Paul Valéry esclareçam este procedimento de assimilação de mecanismos narrativos: “o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si” (VALÉRY, apud BENJAMIN, 1985: 206). Em “O apóstolo” e n’*Os Sertões*, estão relacionados, no mínimo, dois tipos de experiências: a) histórica, que, em uma obra, é exemplificada pela Guerra de Canudos, ocorrida nos fins do século XIX, especificamente entre os anos de 1896-1897; e, na outra produção, é traduzida pelas desavenças entre dois clérigos do interior de São Paulo, bem como pela tentativa de um deles fundar a Igreja Brasileira — fatos acontecidos já no segundo decênio do século XX e, por conseqüência, contemporâneos ao Movimento Modernista Brasileiro; b) em segundo lugar, tem-se a experiência dos dois autores como observadores argutos do meio, capazes de transformar acontecimentos históricos em material artístico<sup>56</sup>, etc. Em síntese, nota-se o caráter transistórico e transcultural, presente na relação paródica entre os dois textos e, talvez, de todos aqueles que retomam a imagem de um salvador que viria auxiliar o homem em prol da fé e da justiça — como no caso de “Vereda da Salvação”.

Nesse sentido, o paralelo contextual e, até mesmo estrutural, proposto pela obra de Menotti Del Picchia reforça, de modo geral, a crítica mordaz às instituições políticas e religiosas, sublinhando, por decorrência disso, determinado intercruzamento discursivo, principalmente relacionado aos acontecimentos históricos d’*Os Sertões* e de “O apóstolo”,

---

<sup>56</sup> Embora, na época de Euclides da Cunha, tenham acreditado que a obra de arte poderia ser vista como documento, devido à sua definição realista e naturalista.

devido às suas semelhanças temáticas. Ao considerar a produção artística como herança cultural, aponta-se para o fato de que “as tradições literárias são concebidas sob a preeminência do objeto estético que a nenhuma tradição pertence; como objetos, as obras de arte pertencem todas, com igual valor, à época que as herdou e que nelas encontraria novas possibilidades de criação” (NUNES, 1993: 77, grifo nosso).

A partir de tais observações, é importante enfatizar mais uma vez que, ao retomar parodicamente o texto de Euclides da Cunha, Menotti Del Picchia sugere um molde apoiado em uma relação intertextual própria à arte moderna, que lhe garante a probabilidade de reavaliar não só os acontecimentos históricos, mas também de mapear a técnica de composição, utilizada como embasamento teórico e reflexivo. Ao parodiar aspectos de *Os Sertões*, por consequência, o escritor de “O apóstolo” também busca a sua maneira de revigorar um tipo de arte engajada. Por intermédio disso, é preciso mencionar que

A mesma ‘marginalidade’ cultural de *Os sertões* no âmbito do saber especializado e institucional do país tem relação profunda e inesperada com o próprio impasse do processo de modernização da sociedade periférica de classe, incapaz até hoje de integrar a população pobre do sertão (e das cidades) e de purgar a culpa pela barbárie da exclusão social e econômica que o livro denunciou a seu modo e que o processo histórico continua a reproduzir como dialética implacável de seu funcionamento

(FACIOLI, 1998: 52-3)

O questionamento exposto no livro de Euclides da Cunha é, peculiarmente, reformulado n’“O apóstolo”; e, a partir da ironia e da paródia, adquire uma característica mordaz que também está presente e reforçada em textos como, por exemplo, “Vereda da Salvação”, de Jorge Andrade. Aqui, a crítica às miseráveis condições do homem sertanejo é retomada de diversas maneiras para re-sistematizar também as discrepâncias da modernização versus o atraso, contidos numa só sociedade. Talvez, por se tratar de uma obra-prima que delimitou épocas, o escritor de “O apóstolo” tenha escolhido *Os Sertões* como modelo de sua estratégia poética de cunho revolucionário e experimentalista para demarcar, em projeção, as contradições presentes até mesmo nos dias atuais.

Sem dúvida, a analogia entre os acontecimentos históricos e, de certa maneira, a constituição estrutural de cada composição artística contribui para reavaliar o percurso da própria tradição literária, uma vez que, dialogando entre si, as obras citadas transmitem e revigoram veementemente questões que permeiam a cultura e, por conseguinte, até mesmo a História da Literatura Brasileira desde os fins do século XIX até as primeiras décadas do XX. Tudo isto está relacionado ao motivo de que “mesmo ao escarnecer a paródia reforça; em

termos formais, inscreve as convenções escarnecidas em si mesma... É neste sentido que a paródia é o guardião do legado artístico, definindo não só onde está a arte, mas de onde ela veio” (HUTCHEON, 1989: 97). Portanto, é possível repensar, não pejorativamente, as atrocidades simbolizadas em “O apóstolo” e n’*Os Sertões* sob dois prismas específicos – claro que cada qual com as suas devidas particularidades estéticas e críticas de engajamento. Desse modo, pode-se dizer que, para determinado decodificador, a relação paródica entre os dois textos revigora a intenção crítica de ambos os autores.

Os adeptos desse estranho profeta da obra de Menotti Del Picchia, bem como os membros do clero e, inclusive, as autoridades políticas, todos eles, poderiam ser de certo modo considerados como “bárbaros”. Os primeiros por acatarem as sandices do protagonista e morrerem por causa delas; os sacristãos, por sua vez, estão preocupados em manter a sua hegemonia religiosa e, por essa razão, divergem entre si e compartilham do politeísmo destrutivo do apóstolo; já os governantes, a exemplo do que sucedeu em Canudos, por mais que tentem camuflar o seu instinto de devastação com as máscaras da civilização, determinam a completa aniquilação dos “fanáticos religiosos”.

Em certo sentido, vários estudiosos da literatura brasileira observaram que, especialmente para Euclides da Cunha, “a nossa civilização teria de ser erguida com a terra bruta e o sangue da barbárie, tanto do sertanejo quanto do exército e do regime dos republicanos” (FACIOLI, 1998: 37). Para obter o controle por meio da tentativa de impor padrões culturais, é destacada a própria “irracionalidade” daqueles que seriam representantes da ética e da moral. A destrutibilidade advinda de tal instinto condiz com as observações de Freud, ao afirmar que existem “em todos os homens tendências destrutivas e, portanto, anti-sociais e anticulturais, e que, num grande número de pessoas, essas tendências são suficientemente fortes para determinar o comportamento delas na sociedade humana” (FREUD, 2006: 17). Estão representadas em ambas as narrativas a coerção e a tentativa de impedir a difusão de novos ideais que denunciavam estratégias políticas.

No fim da história, *comicamente*, pode ser sublinhada a renúncia a Deus, em nome da civilização e de suas normas desenvolvimentistas. O avanço do *logos* (da racionalização) também exemplificaria a irônica negação das crenças, uma vez que a religião é apresentada como contrária à razão. Dessa maneira, as doutrinas são postas em segundo plano e passam a predominar os interesses políticos: “vejam só — articulou a vozinha cambaleante do senador Sousa Costa, que nessa ocasião defendia no Senado um projeto de reforma da Instrução — na opinião minha, duas escolas rurais e dois professores, localizados no arraial de Carijós, teriam evitado toda essa sangueira” (DEL PICCHIA, 1948: 170).

Sob a perspectiva restrita dos empreendimentos das instituições oficiais, talvez fosse preciso destruir completamente o mundo para, posteriormente, pensar em sua “legítima” reconstituição. Nesse patamar, a configuração crítica e engajada da obra de Menotti Del Picchia contrai toda a sua força de sarcasmo e ironia, já que é demonstrado o outro lado da história, destacando o ponto de vista restrito das entidades governamentais e, por consequência, as ideologias que pretendem desvincular o homem de sua luta: moldando o seu comportamento e seus costumes e obstruindo a sua capacidade de revoltar-se, de reivindicar contra qualquer tipo de ideal. O indivíduo aparece subjugado às leis da civilização, que, de certa forma, não admitem a quebra de conduta. O impasse forma-se justamente em tal ponto, pois os princípios preestabelecidos em benefício dessa mesma civilização insistem em nivelar todas as personagens a um único patamar “animalesco”.

Pouco a pouco, é instituída uma comparação contraditória entre o credo e a sua burlesca negação. Esta característica se desenvolve em dois momentos distintos: primeiramente, consistindo em ser representada por meio da própria dualidade da personagem principal (que ora é apresentada como um indivíduo que acredita na salvação e ora é traduzida como um ser diabólico, completamente profano); e, em seguida, passando a ser manifestada pela citada coibição provocada pela civilização e pelos avanços científicos. Isso porque “quanto maior é o número de homens a quem os tesouros do conhecimento se tornam acessíveis, mais difundido é o afastamento da crença religiosa, a princípio somente de seus ornamentos obsoletos e objetáveis, mas, depois, também de seus postulados fundamentais” (FREUD, 2006: 47). Portanto, na narrativa em estudo, a cômica recusa aos preceitos religiosos, de fato, leva ao reconhecimento do desprendimento de que as amarguras do homem provêm de suas próprias ações e criações, meramente, terrenas.

Durante muitos séculos, os ideais religiosos influenciaram, decisivamente, a vida do ser humano. Contudo, também devido às contradições da modernidade, tal tendência perde a sua propriedade vital. Nesse sentido, Albert Camus, em suas reflexões sobre *Le Mythe de Sisyphe* (2007: 81), observa que “ou não somos livres e Deus todo poderoso é o responsável pelo mal. Ou somos livres e responsáveis, mas Deus não é todo poderoso”<sup>57</sup>. A partir disso, pode ser constatado um deslocamento de cunho histórico: outrora, predominava, simbolicamente, a *Vontade* de Deus; em um tempo recente, em virtude do desenvolvimento das normas da civilização e do racionalismo técnico-científico, começou a prevalecer a *Vontade* do homem, por mais discrepante que esta possa parecer.

---

<sup>57</sup> “Ou nous ne sommes pas libres et Dieu tout-puissant est responsable du mal. Ou nous sommes libres et responsables mais Dieu n’est pas tout-puissant » (A tradução para o português é nossa).



O sincretismo religioso do apóstolo talvez enfatizasse, artisticamente, a falta de crença e de esperança do homem moderno ante as impossibilidades de viver em um mundo melhor. Aqui, possivelmente seria representado o próprio declínio dos dogmas, já que, a partir das transgressões adotadas pelo protagonista Severino, os princípios doutrinários supostamente essenciais, sem os quais o homem piamente religioso não poderia viver, passam a ser suscetíveis de questionamentos. Um bom exemplo disso é que, durante os cerimoniais de tal profeta, o feito religioso perde toda sua característica renovadora ou libertadora, dando margem, por outro lado, às próprias incertezas do ser humano, pois este não sabe mais no que ou em quem acreditar. Disso provém o mencionado embate ideológico entre os representantes do progresso versus os “religiosos fanáticos”: uns acreditam na transformação propiciada pela civilização; e os outros, por mais que procurem acatar um dos mandamentos religiosos, demonstram um sentimento de vazio, que demarca, paradoxalmente, a sensação de incompletude demonstrada em relação “à verdadeira fé”.

### III

Da leitura proposta de “O apóstolo”, em um primeiro momento, observa-se que a dessacralização modernizadora dos conceitos religiosos, bem como os seus questionamentos tanto por parte dos representantes da própria Igreja, quanto por parte da população de Carijós, seria uma das principais responsáveis pela cômica desagregação apresentada entre *mundo-oficial* e *mundo extra-oficial*. De maneira geral, tal característica também diz respeito à idéia de emancipação elucidada por determinados conceitos da Modernidade, pois, durante muito tempo, acreditou-se que o desenvolvimento da técnica, da ciência e o avanço do progresso talvez trouxessem respostas a tudo aquilo que antes era exclusivamente reservado aos mitos e à religião. Em contrapartida, na narrativa em estudo, é, concomitantemente, exemplificado que a demasiada confiança nos princípios estabelecidos a favor da civilização passa a afetar, drástica e contraditoriamente, as crenças do indivíduo moderno; por vezes, induz as bruscas transformações ocorridas em seu espaço de vida, como, por exemplo, as inúmeras guerras religiosas que até hoje se fazem em nome de Deus e da salvação, por paradoxal que seja. Portanto, “O apóstolo”, possivelmente, também reforça o sentimento de crise contido no cerne da definição de modernidade <sup>58</sup>, interligando-a com a própria noção de uma suposta crise da religião:

---

<sup>58</sup> Esse sentimento de crise já foi mencionado na introdução do presente trabalho.

A ficção é uma arte de sociedades em que a fé experimenta alguma crise, em que faz falta crer em algo, onde a visão unitária, confiante e absoluta foi substituída por uma visão rachada, e por uma incerteza crescente sobre o mundo em que se vive e sobre o outro mundo... Quando a cultura religiosa entra em crise, a vida parece escapular dos esquemas, dogmas e preceitos que a sujeitam e se transforma em caos: esse é o momento privilegiado da ficção. (LLOSA, 2002: 22, grifos nossos)

Poder-se-ia dizer que, assim como Euclides da Cunha, Menotti Del Picchia soube, muito bem, captar o momento caótico, contraditório e fugaz em que a necessidade de acreditar em algo, por mais estranho e irônico que possa parecer, é sintomática; esse momento fornece, mais uma vez, subsídios à *(re) elaboração* literária. A imagem de uma pessoa sóbria em meio aos destroços e ao monte de corpos, pensando, principalmente, nas reportagens feitas por Euclides da Cunha durante a Guerra de Canudos, sublinha o mesmo Emaranhado Labiríntico, dentro do qual o Homem Moderno se vê, totalmente, perdido, em um ambiente cuja saída é quase impossível. Talvez a sua única escolha de libertação fosse por meio da escrita: ao compartilhar os seus tormentos com todos aqueles “fanáticos religiosos” que morreram por causa da força da civilização. É, justamente, nesse ponto que a arte se confunde com a realidade: “o que significa que, ao mesmo tempo, os livros de ficção aplacam transitoriamente a insatisfação humana e também a atizam, esporeando os desejos e a imaginação” (idem, ibidem, 2002: 23). A partir da re-configuração do que acontece em seu ambiente de vida, a ficção permite ao homem perpetuar, literariamente, a sua crítica.

Por outro lado, percebe-se que a trajetória do protagonista Severino, ironicamente, apresenta um tipo de busca, que inicialmente visa a sua salvação e a de seus fiéis. Mas, para completar o caminho que levaria à libertação, o seu percurso tentaria firmar a renovação e a subversão de variados princípios, tradicionalmente preestabelecidos. O movimento modernista brasileiro, desejando renovar-se peculiarmente, “foi uma ruptura, um *abandono* de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência Nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor” (ANDRADE, 1972: 235). Sem dúvida, os textos de Menotti aqui analisados condizem com tal espírito destrutivo.

Nesse sentido, provavelmente “O apóstolo” pode ser considerado como uma revolta contra todo tipo tradição. Isso porque, dentre outras causas, para fundar a sua nova seita, o personagem principal *(re)avalia* e *(re)apropria* questões da moral e da ética religiosa de maneira a *subvertê-las totalmente*. Aqui, poderia ser considerado um trocadilho: Nova Religião seria equivalente à Nova Tendência Artística. Com efeito, todos esses traços da narrativa de Del Picchia prenunciam, também, um tipo de *choque* que atinge, até mesmo, a crítica tradicionalista

e a sociedade da época. Um bom exemplo disso é a leitura que Moacyr Chagas faz de algumas de suas narrativas, presente no livro intitulado *São Paulo e seus homens de Letras* (1923). Por não conhecer ainda o mecanismo da paródia, esse estudioso vê a produção literária de Del Picchia meramente como um plágio de alguns textos clássicos, como os de Oscar Wilde e Rostand, por exemplo.

Todavia, a paródia picchiana como recurso artístico torna-se “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez de semelhança” (HUTCHEON, 1989-17-9). Dessa forma, pode-se dizer que a elaboração de “O apóstolo” não traz “uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: [mas] é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (idem, *ibidem*: 17-9). É por isso que a figura desse emblemático protagonista talvez pudesse ser equiparada à de um novo missionário, representante de uma nova ordem artística e literária. Assim, ele poderia ser considerado também como um apóstolo da “destruição inovadora”.

Na época em que “O crime daquela noite” e “O apóstolo” foram compostos havia a necessidade de formular uma nova arte, baseada na destruição, subversão e assimilação da tradição. Embora direcionada para outro contexto histórico, a seguinte observação de Moacyr Scliar encaixa-se, perfeitamente, no caso de ambas as narrativas de Del Picchia: “um novo mundo está nascendo, mas para isso o velho terá de ser destruído; é a destruição criadora de que fala Schumpeter” (SCLIAR, 2003: 22-3). Pode-se dizer que essas produções literárias, de certa forma, desordenam as concepções de representação em voga para reconstruí-las de maneira desconcertantemente crítica.

Por volta dos anos vinte, vários aspectos da literatura brasileira foram considerados por Menotti Del Picchia como conservadores. Para ele, a arte moderna era concebida como meio de renovação, exemplificada pelos conceitos vanguardistas, principalmente pelo Futurismo do italiano F. T. Marinetti. Contudo, não concordava que a “atualização” artística estivesse, completamente, moldada às acepções futuristas, uma vez que, segundo as suas observações, havia uma tentativa de *readaptá-las*, criativamente, ao próprio contexto brasileiro. O autor de *Juca Mulato* acreditava na constituição plena de uma literatura de cunho nacional, liberta de padrões europeus, ou até mesmo, *re-apropriando-os* por outro ponto de vista, condizente com a “trágica” realidade de sua época.

## 2.2. Apontamentos sobre o impasse entre trágico, modernidade e representação

Nessa parte do trabalho, pretende-se *mapear* algumas diferenças básicas entre tragédia e trágico moderno, já problematizadas por inúmeras teorias clássicas em torno do assunto. Pois, para tecer uma leitura de “O crime daquela noite”, almeja-se delimitar “uma forma trágica que não só reativa marcas dispersas da tragédia, mas delinea... uma dimensão e reflexão trágica sobre a modernidade” (VECCHI, 2004: 116). Para tanto, são retomadas determinadas relações entre história e tragicidade — muito recorrentes durante o período que abrange a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. É importante frisar que, aqui, não existe uma tentativa específica de redefinir o que seria o trágico moderno, mas somente trazer certos apontamentos sobre algumas de suas características fundamentais. De antemão, bem como observam estudiosos da questão, nota-se que o impasse a respeito do trágico moderno talvez tenda, até mesmo, a se conservar irresolúvel.

Ao destacar algumas formas representacionais do trágico moderno e do processo de modernização, a um só tempo, sublinha-se certo clima de tensão social, política e cultural a partir do qual a moderna São Paulo dos anos 20 veio a ser apresentada, artisticamente, por Menotti Del Picchia, sobretudo, como um ambiente repleto de contradições.

Artistas como Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Blaise Cedrans, poeta e escritor francês que visitou e escreveu sobre a metrópole paulistana ainda em formação, tentam captar e configurar, em suas produções literárias, a modernidade “*fosforescente*” e “*fugaz*” do período. Com efeito, os protagonistas de “O crime daquela noite”, Fábio Norris e Beatriz, estão representados em um ambiente em constantes transformações, que demarcam explicitamente os limiares da capital paulistana dos primeiros decênios do século passado. De certo modo, a literatura também revela que tais mudanças afetam, diretamente, a mente conturbada do homem moderno, obrigando-o, às vezes, a rever os seus planos de “vida”.

Em diversas composições romanescas, referindo-se à elaboração do discurso indireto livre, pode-se dar ênfase à maneira pela qual a projeção intersubjetiva de uma personagem captaria a sistematização que ordenaria certa “realidade empírica”, às vezes, traduzida a partir de equívocos com os quais narrador e personagem apresentam alguns fatos ocorridos em seu espaço ficcional. Com outros termos, tem-se um solilóquio introspectivo que tende a ser mascarado ou revelado pelos comentários do sujeito da enunciação. Não é difícil perceber que

existe uma correlação estrita entre a subversão proposital da intriga e as decepções representadas por uma mente já perturbada diante das atrocidades acarretadas pelas marcantes transformações de um mundo moderno em plena expansão. Assim, muitas vezes é apresentada uma obra que sugere uma espécie de composição referente a aspectos do drama moderno<sup>59</sup>, considerado, pela reformulação proposta no desenvolvimento do texto, como uma forma artística na qual se destacam duas categoriais fundamentais: os conflitos intersubjetivos entre os indivíduos e a sua correlação com outras pessoas que estão à sua volta. Segundo essas constatações, o diálogo entre personagens desempenha um papel imprescindível, pois revelaram alguns traços de subjetivação que, freqüentemente, apontam para um tipo de interpretação muito singular.

Devido às catástrofes eclodidas durante a “era dos extremos”, houve a necessidade de sobrepor às decepções e às adversidades do homem moderno a desrealização de sua própria imagem. Não foi por acaso que “o desaparecimento do rosto humano na pintura, assim como o desvanecimento da paisagem depois do impressionismo anunciaram a barbárie dos totalitarismos. A exterminação do humano no homem havia sido assim precedida pelo desastre de sua representação” (MATTÉI, 2002: 28). Diversas formas de expressão artística passaram a reler determinados acontecimentos históricos por um viés de um “mundo calamitoso.” Escritores como Franz Kafka, Primo Levi, Paul Celan, Tadeusz Borowski, entre muitos outros, representam em suas obras as iniquidades que, de certo modo, são testemunhas de um tempo em que não haveria mais nenhuma possibilidade de esperanças. Possivelmente, o homem moderno tenha sido privado de sua fisionomia humana, bem como de seus sentimentos, devido àquilo que suas próprias ações lhe custaram: um efeito de causa e consequência. A “desrealização” ocorrida no âmbito artístico, considerando também a representação da destruição de seu ambiente de vida, refletiria a fragmentação de sua auto-imagem e, por consequência, traços de sua consciência “estilhaçada”.

De fato, muitas dessas características apontadas na estrutura da obra de arte do último século dizem respeito à maneira pela qual a modernidade elaborou uma “visão trágica do mundo”, já exemplificada pela filosofia de Goethe, Kant, Hegel, Hölderlin, Schopenhauer, Kierkegaard, entre outros.

Em uma tentativa de esquematizar a evolução estética e histórica da tragédia, Roberto Machado demarca um importante ponto de vista sobre o nascimento da filosofia do trágico moderno: mapeando, primeiramente, as teorias de Aristóteles, Corneille, Lessing para, em

---

<sup>59</sup> No que diz respeito ao drama moderno, são re-sistematizadas ao propósito do trabalho algumas observações feitas por Peter Szondi em seu livro *Teoria do drama moderno* (2001). Para este teórico, o diálogo dramático concerne essencialmente aos embates intersubjetivos das personagens.

seguida, constatar que foi com a interpretação filosófica de Schelling que, pela primeira vez, surgiria uma definição moderna de tragicidade: “construção eminentemente moderna, a originalidade dessa reflexão filosófica... se encontra justamente no fato de o trágico aparecer como uma categoria capaz *de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição fundamental da existência*” (MACHADO, 2007: 43-4, grifo nosso). Segundo várias acepções teóricas, existe uma tentativa de desvencilhar a noção de tragédia — compreendida em seus moldes clássicos — daquilo que seria reconhecido, posteriormente, como trágico moderno. Essa relação se torna ainda mais expressiva com Nietzsche, ao desvincular totalmente características do teatro e da tragédia com intuito de compor uma teorização peculiar do *trágico*.

Nessa mesma linha de raciocínio, as seguintes observações de Joseph Campbell são sugestivas porque explicam muito bem o “espírito” da tragicidade problematizada por eventos ocorridos no século XX, já que, para Campbell, a

literatura moderna se dedica, em larga medida, à observação corajosa e atenta das imagens... fragmentadas que abundam diante de nós, ao nosso redor e em nosso interior. Onde o impulso natural de queixa contra o holocausto foi suprimido — de vociferar culpas ou de anunciar panacéias, *a magnitude de uma arte trágica mais potente (para nós) que a grega encontra sua realização: a realista, íntima e variadamente interessante tragédia da democracia, em que o deus é visto crucificado nas catástrofes, não apenas nas grandes casas, mas de toda casa comum, de toda face lacerada e flagelada*. E não há ilusão a respeito do céu, da futura felicidade e da compensação capaz de aliviar o amargo poder supremo, mas apenas a mais negra escuridão, o vazio da não realização, para receber e devorar as vidas que foram atiradas fora do útero somente para fracassarem (CAMPBELL, 2002: 33-4, grifos nossos)

Sob tal prisma, o trágico moderno também poderia ser interpretado de forma abrangente: a partir de um conjunto que traduzisse inumeráveis experiências, e não só por meio daquele que comumente define a sua acepção clássica ou tradicional: um gênero literário específico, composto, exclusivamente, para encenação. Então, a sua significação passaria a englobar as obscuridades e os tormentos de um *novo* tempo: de guerras, perseguições políticas, cataclismos, Holocausto, revoluções sociais, genocídios, mortes súbitas e inexplicáveis. Todas essas atrocidades manifestariam a incapacidade de ação do homem moderno diante do seu “fado”. Não obstante, é necessário lembrar que as mencionadas observações de Joseph Campbell entram em confronto direto com outras teorizações concernentes ao embate entre a tragédia e o trágico moderno.

Em 1961, George Steiner anuncia *A Morte da Tragédia* em seu livro homônimo, problematizando a (im)possibilidade de tal acontecimento na cultura contemporânea, ao

comparar determinados impasses entre o seu universo mitológico — pleno de magia, mistérios e encantamentos, re-configurados em sua estrutura clássica — com as necessidades de um mundo moderno que insiste, mesmo de modo equivocado, em reorganizar algumas tendências da “tradição trágica” em sua ampla produção literária.

Na verdade, Steiner é um dos precursores que destacam certa problemática muito recorrente nas tentativas de definições de um trágico moderno, à medida que delimita as transformações sofridas pela definição do “trágico” através dos tempos. Nessa obra, ele exemplifica o deslocamento da configuração da tragédia para uma conceituação mais vasta: a que permitiria reformular uma teorização do “estado de espírito da *anankê* moderna”. Em suma, a provocativa sistematização de Steiner admite que, apesar de hoje não haver mais possibilidades amplas para a realização da tragédia, esta não deixaria de representar, a seu modo, as fatalidades e os conflitos humanos, constantemente apresentados através dos tempos. Com efeito, o pensamento crítico de Steiner torna-se muito importante na medida em que ele também consagra e revalida as discussões sobre a condição do trágico na sociedade e na arte moderna.

Por sua vez, em seu livro *Tragédia Moderna* (1966), Raymond Williams traz uma comparação entre a acepção clássico-acadêmica de dramaturgia versus uma concepção de tragédia que também se aproximaria de uma importante definição do trágico moderno. Williams compõe certa teorização que engloba um amplo conjunto de experiências, que talvez pudesse aludir às citadas constatações de Campbell. Só que aquele as elabora principalmente por intermédio de uma análise das produções de Bertolt Brecht. De tal ponto de vista, para Williams, o drama também passaria a representar um tipo inovador de forma narrativa. É por essa razão que, sob a perspectiva de muitos teóricos do assunto, “nada impede que também a situação de ameaça e falta de alternativas em que se encontra hoje a humanidade seja qualificada como trágica” (COSTA, apud WILLIAMS, 2002: 15).

Claro que, para isso, teriam de ser respeitadas as respectivas diferenças entre a forma romance e a de um texto escrito para uma peça teatral, por exemplo. Mesmo assim, devido a algumas categorias de sua sistematização, por vezes o pensamento de Raymond Williams se relaciona mais à concepção de “representação como catástrofe” do que com os moldes estruturais correspondentes à tragédia clássica. Em sentido restrito, a catástrofe apresenta uma repentina mudança de acontecimentos referentes à realidade. De seu lado, a genuína tragédia faz parte de um mundo mítico-poético definido, que representa a cultura e crenças de povos da Antigüidade, além de ser preparada para a encenação.

\*\*\*

Por meio do quadro traçado acima, uma pergunta se faz necessária: como que a literatura brasileira poderia representar formas do trágico moderno? Nesse sentido, Ettore Finazzi-Agrò e Roberto Vecchi observam que, embora a cultura brasileira não tenha sido atingida por acontecimentos tão catastróficos quanto aqueles ocorridos na Europa, “entre o fim do século XIX e o começo do XX”, no Brasil, também houve “uma seqüência de eventos traumáticos, marcando sua história e levando-a fatalmente para uma análoga ressonância trágica” (FINAZZI-AGRÒ, VECCHI, 2003: 7). A partir dessas questões, a fim de compor uma leitura de “O crime daquela noite”, outra proposta formulada aqui visa trazer questões que problematizem o porquê da possibilidade de considerar essa obra de Del Picchia como uma das representantes de um tipo distinto de trágico moderno. Em sentido amplo, será que episódios como aqueles ocorridos na Serra do Rodeador, na Pedra Bonita e em Canudos poderiam ser considerados trágicos? Será que a *temática* de determinadas produções artísticas latino-americanas não poderia dialogar e res-sistematizar *temáticas* das tragédias clássicas?

Parte-se do pressuposto de que, além de apresentar certas acepções do trágico moderno, possivelmente “O crime daquela noite” até mesmo dialogue com *temáticas* já exemplificadas pela tragédia clássica. Antecipadamente, pode-se mencionar a reelaboração que essa composição de Del Picchia faz da própria questão do filicídio, pois, relacionando-o especialmente ao assunto da maternidade, poderia fazer alusão ao mito de Medéia, que, dentre as variadas versões existentes, como as de Hesíodo, Píndaro e Apolônio de Rodas, foi conservada principalmente pela representação feita por Eurípides, em torno do século V a.C. Da mesma maneira, outra lenda mitológica que apresenta a questão do crime infanticida é traduzida pela história de crueldade do rei Saturno ou Cronos, que, na mitologia romana, se vê obrigado a assassinar os próprios familiares a fim de não ser destituído. Em síntese, sabe-se que o procedimento de retomar temas e até mesmo estruturas artísticas é milenar:

No fundo e em essência o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas — as de Édipo ou de Electra (a própria psicologia recorreu ao mito)... A própria emergência e emancipação do indivíduo racional e consciente é apenas parte daquele “eterno retorno”, é um padrão fixo que a humanidade repete na caminhada circular através dos milênios (ROSENFELD, 1996: 89)



Por esse viés interpretativo, observa-se que a reorganização estético-moderna do tema filicida é constituída de maneira reflexiva e questiona fatos muito em voga no tempo em que o livro *O crime daquela noite* foi composto.

Talvez a análise das duas obras estudadas de Del Picchia permita relacionar tendências da teoria da tragicização moderna às desfigurações pelas quais passam a imagem e o ambiente social de um indivíduo em conflito. Em decorrência disso, também é formulada a hipótese de que a crise acarretada pelas contradições do progresso equivaleria, em sentido abrangente, a uma “crise da própria consciência”. Esse tema perpassa toda a poética da modernidade e será tratado aqui de modo a elucidar algumas características essenciais de “O crime daquela noite” e de seu contexto histórico.

### 2.3. Um jogo entre cores, imagens e outras significações

*São títeres nas mãos de algo estranho que se abateu sobre eles.*

(Wolfgang Kayser)

#### I

A narrativa homônima “O crime daquela noite” configura uma problemática de caráter antagônico, ou seja, há nitidamente um embate de cunho ideológico, no qual são confrontados preconceito racial e crime infanticida: os efeitos do primeiro desencadeariam o acontecimento fatídico do segundo caso — causa e consequência. Desde já, o trágico estaria apresentado, apontando para o seu aspecto inconciliável de determinado conflito.

Como a maioria dos casais em busca da felicidade conjugal, os protagonistas Fábio Norris e Beatriz desejam ardentemente constituir uma família. No entanto, devido a um estupro, os seus anseios mais intimistas se anulam ante uma situação drasticamente paradoxal. Aqui, a ambição pela nova experiência é abolida subitamente pelo trágico. Essa busca não consolidada é intrínseca a uma das acepções de modernidade, uma vez que “verdadeiramente moderna não é a *presteza* em retardar o contentamento, mas a *impossibilidade* de ficar contente” (BAUMAN, 1995: 91, grifos do autor). A mazela sofrida pela personagem central não problematiza e questiona somente a possível violência urbana da São Paulo de meados do século XX, mas também critica radicalmente o racismo, ainda muito arraigado numa sociedade recém escravocrata.

Com o desenvolvimento dos acontecimentos, tal característica torna-se cada vez mais saliente, em virtude dos rastros de subjetivação que denunciam o ponto de vista excessivamente segregacionista, elucidados também pelas diversas transfigurações da imagem do ser humano em um monstro, demonstrando, de tal modo, certa desfiguração provinda da combinação entre traços *animalescos* e *humanos*. Em contrapartida, essas mesmas figuras imagéticas, que às vezes são traduzidas pela perspectiva de Beatriz, de maneira totalmente equivocada, fazem com que ela mate o próprio filho, embora todos os fatos representados venham a confirmar a paternidade de Fábio Norris, e não a do esturador — como todos os familiares pensavam. Assim, o *homem humano* é conduzido pelos seus desvarios, uma vez que não tem absoluto controle sobre a sua própria mente.

Talvez o “efeito dramático” provenha justamente do fato de tomar a angustiante decisão em torno da seguinte questão: matar ou não matar o filho; e demarca o embate intersubjetivo, apresentado por meios dos diálogos e da análise que o narrador faz da “comunicação

intersubjetiva”<sup>60</sup>. Em sentido amplo, “o drama é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo o momento. É a partir disso que se deve entender todos os seus traços essenciais” (SZONDI, 2003: 30). Por essa razão, o “efeito dramático”, em “O crime daquela noite”, também tende a ser renovado, constante e tensamente, a cada momento em que a cena do assassinato é lembrada ou a figura da futura criança é projetada.

Por mais contraditório que possa parecer, para todos os parentes de Beatriz, a violação em si não se manifesta como um conflito fundamental, ou um fato que tem de ser solucionado por causa da sua gravidade, porque a questão principalmente focalizada passa a ser simplesmente a cor da pele do futuro bebê. Ainda em formação embrionária, ele é percebido como algo familiar, mas é ao mesmo tempo aceito como um elemento desconhecido e sinistro; é desejado, porém com certo receio; poderia ser amado ou odiado; talvez trouxesse felicidade ou angústia. Com isso, é exposto um tipo de *cegueira* que não concerne só à concepção que a protagonista tem do “mundo”. Nesse sentido, as seguintes observações de Jaime Ginzburg contribuiriam para mapear a “não-compreensão”, apresentada pelos personagens de “O crime daquela noite”: “se por um lado a visão permitiria o acesso à verdade, por outro, sua ausência obriga a um entendimento diferenciado das relações entre sujeito, objeto, tempo e espaço corpo e consciência” (GINZBURG, 2004: 90). A cegueira compreendida como metáfora considera aspectos da impossibilidade de comunicação, da inação do homem diante de seus problemas até o momento de sua trágica condição.

Polemizada não só a partir da figura do estuprador, a aversão ao homem negro adquire largas dimensões representativas, referentes tanto ao abuso sofrido pela personagem central, quanto pela denúncia em volta do preconceito, presente em todo o percurso da história. A “verdade” do preconceito os atinge drasticamente, isto é, “a verdade que está relacionada à realidade psíquica... e não à realidade externa” (LANDA, 1998: 78). Por conseqüência, um dos questionamentos acerca dessa problemática diz respeito a distintas convenções sociais, pois a busca ilusória pela felicidade, interligada primeiramente ao desejo de constituição familiar, depois do episódio fatídico, transforma-se aparentemente em uma farsa, em virtude dos aspectos que evidenciam a necessidade de não macular a imagem de determinada casta familiar. Dessa forma, ocorre nitidamente um direcionamento proposital do foco narrativo, que começa a englobar os efeitos do estupro, porém sempre confrontado a uma ideologia racista ou pré-conceituosa.

---

<sup>60</sup> A expressão é de Peter Szondi (2003: 30), adaptada à análise proposta de “O crime daquela noite”. Por esse motivo, é preciso ressaltar que as teorias sobre o drama moderno são adequadas aqui de modo consciente. Além disso, para evitar qualquer tipo de ambigüidade, a “tensão dramática” deve ser compreendida como um efeito que destaca os conflitos dos personagens.

## II

Especificamente, “O crime daquela noite” apresenta três cenas em que acontecem a animalização e a fragmentação imagética da figura do ser humano. A primeira diz respeito ao estupro do qual a protagonista Beatriz fora vítima. Desde então, percebe-se a existência de uma quebra da lógica da sistematização intersubjetiva ou, em outros termos, a perspectiva a partir da qual a personagem central compreende ou capta determinados fatos é apresentada de forma completamente perturbada. Em seguida, tem-se a aparição do cadáver de um bebê negro já em estado de decomposição, encontrado em meio ao lodo. Este acontecimento reforça, de modo mais tenso, as recorrentes alucinações da personagem principal, que vê o feto como um ente horrendo e projeta a sua imagem na figura da futura criança que está ainda por nascer. Em último lugar, é destacada a passagem em que ocorre o assassinato do próprio filho. Aqui, a focalização de um mundo às avessas é totalmente sublinhada; a ordem intersubjetiva, de percepção dos acontecimentos, é, mais uma vez, completamente modificada.

As imagens dessas três passagens citadas desencadearão as dolorosas reminiscências de Beatriz, deixando-a cada vez mais confusa até o trágico desfecho da narrativa. A desconstrução feita pela protagonista em torno da imagem do homem adquire feições disformes, inexatas. Tais distorções psicológicas estão exemplificadas, *pari passu*, pelo responsável do enunciado narrativo. Por extensão, é constatada a presença de um tipo de jogo lúdico, estabelecido por parte do sujeito da enunciação, que, de seu lado, revela e questiona, ironicamente, (por meio do discurso indireto livre) as aspirações e os preconceitos relativos a outras personagens, apesar de, na maioria das vezes, o seu ponto de vista deixar o julgamento imparcial. Portanto, existe, nessa composição literária, um sistema repleto de significados, que auto se institui pela junção das cores preta e branca, destacadas por características *humanas* e *animalescas*, mutuamente.

A partir do constante processo de reconfiguração da cena da agressão corporal e de outras imagens presentes em sua psique, a personagem central torna-se vítima de uma segunda *anankê*: a que ela mentalmente (re)elaborou, pois, no momento em que assassina o seu filho, enxerga-o nebulosamente como um ser disforme, aproximando-o mais de uma figura inumana em excessivo estado de putrefação do que da imagem de um recém-nascido; passando, em decorrência disso, a considerá-lo, equivocadamente, como conseqüência direta da violência sexual, cometida pelo homem negro. Nesse sentido, podem-se mencionar dois tipos de pré-conceitos: “o que permite o pensamento e o preconceito que o impede, tornando o sujeito impermeável à prova da realidade... ou ao aprendizado a partir da experiência” (LANDA, 1998:

74). Conseqüentemente, no caso de Beatriz, é sobretudo a sua projeção mental que a impede de compreender, no momento do crime infanticida, que o “outro” não é uma ameaça — assim como ela imaginava.

A percepção psicologicamente alterada entre a cena de momentos depois do parto, na qual a protagonista está a sós com o seu bebê (A), com a da violação e a da morte do neto de uma ex-escrava de sua família (B), faz com que os seus desvarios retornem de modo mais impetuoso e inquietante, formando em sua psique variadas alucinações. Alterações estas que, ulteriormente, afetarão, mais uma vez, o desenrolar da trajetória de “vida” da protagonista e as pessoas que estão ao seu redor:

A) Doida de júbilo, beijou-o, dos pés à cabeça, encostado o rosto ao seu peito vincado... Ouvia-lhe, inebriada, o coração pequenino pulsar seguro, rítmico. As batidas pareciam-lhe uma estranha e suavíssima música... pulsava ainda... Num triunfo de vida autônoma, nova! (...) Começou a pensar que estava definitivamente liberta do pesadelo.

B) Repentinamente..., lembrou o crime daquela noite. Na sua fraqueza, as memórias tomaram vulto, tornaram-se quase palpáveis, articuladas por uma estranha vida absurda. Ela não sentia mais em si forças para deter essas imagens, mantê-las sob o domínio da sua razão. Via, agora, o preto que saltara da treva com os caninos em riste; sentia-lhe de novo as mãos apalparem seu corpo (...) Via agora, embrulhado em trapos, o pretinho morto, com o cordão umbilical longo e retorcido e a cabeça imersa no lodo... Ali estava a seu lado, vivo, hediondo, negro, mexendo-se, escancarando a boca... Mas quem era ele? O filho assassinado de Rita? Não! Era seu filho!... Então, numa crise violenta, agarrou a criança. Suas mãos seguraram-lhe o pescoço... Era mister aniquilá-lo!... (DEL PICCHIA, 1948: 58-59)

Na mente confusa de Beatriz, o presente, o passado e o futuro estão condicionados, reciprocamente, pela lembrança traumática do estupro, que provoca, por seu turno, uma segunda visão momentânea, devido à emaranhada imbricação das cenas lembradas ao mesmo tempo. Tudo isso é destacado pelo seu estado de vigília: entre o “pesadelo” e a “realidade” circundante. Alterado pelas freqüentes *ilusões*, o “mundo real” a impulsiona a partir de uma força que domina e deturpa completamente as suas ações, os seus sentidos e, até mesmo, os seus sentimentos. Tanto a imagem do esturpador quanto a da criança a atormentam mutuamente. Sob a ótica do responsável pelo enunciado narrativo, a vida da protagonista parece absurda e incoerente, diante do crime que está prestes a ocorrer. Justamente porque a ação de relatar entra em conflito direto com o modo por que os fatos são “repensados”.

Assim, tem-se a constituição de certa ambivalência entre o “eu introspectivo” que entra em confronto com aquele que o observa e perscruta os seus pensamentos. As suas ideologias ora aparecem separadas, ora são configuradas de forma promíscua. No decorrer do texto, o

dialógico e o monológico estão delimitados para, em seguida, salientar a sua junção. Nesse ponto, a polifonia se apresenta com veemência, uma vez que o entrecruzamento entre as vozes apresentadas pelos íntimos pensamentos dos personagens e do narrador explicita e polemiza ainda mais os fatos focalizados. Assim, tempo narrativo e tempo narrado entram diretamente em conflito.

Portanto, narração e intersubjetividade também podem estar mutuamente interligadas, e o discurso de um surge sobreposto ao dos outros; as vozes que dialogam entre si aparecem conectadas polifonicamente, a partir da análise referencial do sujeito da enunciação. Sucede que o narrador, estando em certo patamar do nível heterodiegético, participa consciente e criticamente da história, e muitas vezes ludibriando da trágica “condição humana” das personagens.

Por essa focalização, a morte do filho *legítimo* é traduzida de forma fatídica e irônica, a propósito do não-reconhecimento por parte de sua própria mãe. Em analogia às observações feitas por Freud sobre o traumatismo (1976: 326-27), pode-se dizer que a personagem principal apresenta um tipo de “fixação mental” que é estabelecida em dois momentos distintos de seu passado: o do abuso por ela vivenciado e o da ocasião em que ela e sua mãe encontram o cadáver da criança estrangulada e deixada no mato (DEL PICCHIA, 1948: 53). As lembranças desencadeadas por tipos de traumas acentuam as recorrentes alucinações que fazem com que Beatriz cometa o assassinato. Por seu turno, no exato momento do crime, talvez uma espécie de histeria fosse induzida por essas mesmas reminiscências traumáticas<sup>61</sup>. É por isso que talvez o tipo de desrealização apresentado por essa narrativa pretendesse demonstrar que “a verdade do real” poderia ser considerada uma *ilusão* — este aspecto é problematizado até as últimas conseqüências em “O crime daquela noite”.

A memória presa a essas imagens conturbadas induz Beatriz a matar o próprio filho, já que, por vezes, ela não é mais capaz de traçar uma distinção nítida entre o “real” e o “irreal”. A partir da (re)configuração feita por sua psique, o tempo pára, precisamente, na configuração imagética de ambas as cenas mencionadas. Assim sendo, para a protagonista, há uma expressiva redução do fluxo temporal, além de existir também uma abolição da localização espacial. Em decorrência disso, tempo e espaço correspondem à maneira como a própria Beatriz compreende o mundo e as pessoas com quem se relaciona. Então, pode-se dizer que “o preconceito constitui uma violência que se exerce no nível do pensamento: violência, antes de mais nada contra

---

<sup>61</sup> Para a comparação sistemática entre trauma e histeria, é sugerida uma leitura do capítulo do livro de Joseph Breuer e Sigmund Freud, intitulado “Considerações teóricas”. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 2. Direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987. p.191-250.

própria capacidade de pensar” (LANDA, 1998: 73). Não é por acaso que esse tipo de raciocínio que interrompe o fluxo do pensamento também faz parte do ponto de vista dos familiares da protagonista.

In-abstrato, os ambientes e as figuras humanas que a personagem central, mentalmente, recria na hora da execução do seu bebê são-lhes transfigurados de modo tão violento e intenso quanto aqueles antes presenciados por ela. No entanto, tudo aquilo que lhe parece ser, na verdade, não são mais do que meras presunções. Beatriz percebe na imagem de seu filho a outra criança morta no mato, em meio a formas confusas de sombras e claridade; entre o sagrado e o profano; o divino e o diabólico. Por não reconhecer o seu filho, ela estrangula sem compaixão o “indesejado fruto da violação”. Talvez, nessa obra de Del Picchia, o aparelho *psíquico* pudesse ser compreendido da mesma maneira como Jung o teorizou, uma vez que, segundo ele, “o psíquico é tão real quanto o corporal, mesmo que não seja visível ou tangível, porque é plenamente detectável em sua *imediatez*. Trata-se de um mundo *próprio*” (MUSKAT, 1986: 8, grifos nossos).

No caso de Beatriz, poder-se-ia dizer que os fatos recuperados por sua memória turvejante são psicologicamente representados a partir de um mundo ilusório e enigmático ou, até mesmo, inverossímil, mas que, somente para ela, seria “real”. Paradoxalmente, o *efeito realístico* só seria passível de entendimento pela configuração do próprio estranhamento exposto na maneira pela qual a protagonista se depara com as suas aflições mais introspectivas. Com outras palavras, há um impasse entre um mundo coerente (exterior), em oposição a um mundo incoerente (interior), cuja função principal seria sublinhar a sua própria justaposição, apresentada pelos freqüentes delírios da personagem principal.

*Stricto sensu*, é importante observar também que, durante os infortúnios decorridos na narrativa, Beatriz recupera as tensas imagens do estupro de duas maneiras específicas. A primeira constitui-se logo após ser violentada, uma vez que, depois disso, começa a interligar a disforme figura de uma criatura à imagem do estuprador. Em contrapartida, a segunda está exemplificada na última passagem citada, na qual a protagonista reverte e subverte a ordem inicial com que a sua psique capturava e transfigurava as feições humanas. Isto é, agora, em seu estado totalmente alucinatório, ela inverte a imagem de um homem branco (representada pela sua criança recém-nascida), passando a vê-la, contudo, como um ser amorfo. Nesse ponto, tem-se um oxímoro que exemplifica as ambições mais recônditas de ambos os protagonistas: o antigo “objeto” da vontade, em instantes, resume-se em um “objeto” que traduz a sua auto-recusa.

Por conseqüência, é possível que a impotência do homem diante de seus desejos mais ardentes fosse elucidada com minúcia. Explicado com termos schopenhauerianos, pode-se dizer que “O coração ativo do ser humano é um princípio dinâmico em expansão, *a vontade*, que de início existe cegamente, depois se re(a)presenta, para enfim renunciar a si mesma”<sup>62</sup> (BANNOUR, 1998 : 219). A vontade é entendida como uma qualificação simbólica utilizada para designar os efeitos de uma força intrínseca ao ser humano e é, em correspondência a isso, determinada ou condicionada não só por dado contexto representacional, como também pelas relações interpessoais da personagem central. O trágico, aqui, não é só considerado como sinônimo do sofrimento humano, ele vai muito além disso: sua condição reflete-se em uma trama que absorve toda a situação conflitante e subjetiva.

Em suma, de um lado, é problematizada a situação do homem negro e pobre, contundentemente criticado por causa de seu crime ou, até mesmo, devido à sua condição social. Essa pessoa do “não-lugar” é vista como diferente, para demarcar o território e a semelhança alheia. Conquanto seja explícito, é importante ressaltar que tal característica não gira única e, exclusivamente, em torno do violentador. De outro, há a figura do homem branco e rico, educado de acordo com os padrões europeus e representante da aristocracia; e, mesmo sendo extremamente preconceituoso, é injustiçado por um crime hediondo. Contudo, no momento em que a protagonista apresenta uma atitude semelhante à do estuprador, de certa maneira, a situação de ambos poderia ser equiparada. Portanto, a representação da condição inumana das respectivas personagens é figurada tanto pelo preconceito, quanto pelo ato de violência social por elas consolidado, embora o que leva a personagem central a assassinar o próprio filho sejam as alucinações traumáticas ocasionadas pela mesma violação sexual que tanto a transtorna.

### III

Sob outro ângulo, inconscientemente ou não, o filicídio é premeditado por Beatriz: “Eu o matarei... eu o estrangularei... Ele deverá ter o pescoço tenro, mole, que esfarelará à pressão dos meus dedos. E ninguém saberá que eu o matei” (DEL PICCHIA, 1948: 45). Esse tipo de “solilóquio” acentua toda a problemática da obra, adquirindo cada vez mais projeção até a hora do assassinato do recém nascido. Da mesma maneira, o marido da protagonista também planeja a morte da criança, mesmo antes de ela ter nascido: “Veio-lhe o desejo assassino de rasgar, com as unhas, aquelas carnes [do abdômen], e arrancar, sangrento e informe ainda, o insulto da treva,

---

<sup>62</sup> « Le coeur actif de l'être est un principe dynamique d'expansion, *la volonté*, qui s'existe d'abord aveuglément, puis se représente, pour enfin renoncer à soi » (A tradução para o português é nossa).



que organizava, no silêncio, o inimigo da sua felicidade” (DEL PICCHIA, 1948: 41). Por vezes com distanciamento crítico, o narrador ronda os pensamentos da personagem, revelando o conflito que a angustia. Ainda assim, certa paralisação temporal, que visa destacar as lembranças, transforma esse mesmo “conflito dramático”, deixando-o cada vez mais tenso.

Tal característica torna-se ainda mais saliente quando é constituída por meio da sobreposição reflexiva, em relação aos personagens e ao responsável do enunciado narrativo: “Mas, ele pensou: ‘seu filho’. O bizarro possessivo tornava-se o sarcasmo de um demônio. — ‘Meu’ filho ‘Meu’... Esta frase não tem sentido... Ele é não ‘meu’... É da treva... Do incógnito... Do asqueroso... Do horrível...” (idem, *ibidem*, 1948: 41). Nesse último exemplo, têm-se as marcas de um aparente diálogo que o narrador mantém com os próprios pensamentos de Fábio Norris, delimitando, de tal forma, o aspecto polifônico e os embates introspectivos. Assim, o importante a observar aqui é que, com frequência, os traços de intersubjetividade, sublinhados pelas reticências, demarcam, principalmente, a “violência do pensamento” ou da reflexão pré-conceituosa.

Já a tensão dramática privilegia o diálogo que é sempre constituído no exato momento da fala, destacando o conflito imediato:

\_\_\_ (Fábio Norris): Creio que já deve ter acordado, dr. Barros...

\_\_\_ (Dr. Barros): É possível... Já está repousando há algum tempo. Demais, parece-me que a criança está chorando... Não ouviu uns gritos?

\_\_\_ Ouvi...

\_\_\_ (Fábio Norris): Não se incomode, doutor, vou ver...

(idem, *ibidem*, 1948: 59)

Nesse trecho, a tensão dramática se dá justamente para demarcar o descobrimento da parte de Fábio Norris do assassinato de seu filho. A surpresa do protagonista começa, precisamente, no momento em que a narrativa termina. Por sua vez, a função do fado, ante o qual as forças humanas permanecem totalmente inativas, provavelmente, estaria presente nesse desfecho da produção de Del Picchia, com a sua máxima força de ironia e de tragicidade. Tal como os temas trágicos, n’“O crime daquela noite”, “o pensamento não oferece salvação da queda naquele abismo insondável, mas, ao contrário, nos precipita irremediavelmente no seu vértice incessante, ainda que não deixe entrever o fundo” (MULINACCI, 2004: 168). Exatamente quando a protagonista deixa de negar a maternidade ao seu filho recém-nascido, fruto do amor e não do ódio suscitado pelo ato de agressão física e psicológica, a

imprevisibilidade do revés humano em torno da situação dos personagens seria, veementemente, exemplificada.

Ao destacar a função dialógica e monológica da estrutura da obra de Del Picchia, observa-se que, *semelhante* ao que também ocorre nos dramas modernos, a interrupção dos diálogos, transformados, por vezes, em solilóquios, não sublinha a falta de dialogismo em determinada obra: “pelo contrário, ela prova indiretamente a força da corrente dialógica, que sobrevive à essa interrupção, situada por assim dizer além do diálogo” (SZONDI, 2003: 152). N’ “O crime daquela noite”, o impasse entre a fala de um e a voz do outro é elaborado para explicar o pré-conceito (a projeção que as personagens fazem da figura do futuro bebê ou a premonição do seu assassinato), além de ressaltar todo o aspecto “dramático” em torno dos diálogos ou das considerações do narrador. Tal função talvez também tenha como um dos objetivos prender a atenção de determinado leitor.

De certo modo, as personagens são induzidas à destruição de seus laços de família, traduzida principalmente pelo assassinato da criança, que, contraditoriamente, nasce para morrer. Aqui, os limites da existência, peculiarmente, são representados. Tragicamente é apresentada a milenar batalha entre Eros e Tânatos, que correspondem ao instinto de vida e ao instinto de morte, respectivamente<sup>63</sup>. O trágico se apresenta com sua máxima significação, porque ele também “ocorre em uma curva que se fecha no ponto de encontro do nascimento com a morte” (GUINSBURG, & KOPELMAN apud STEINER, 2006: XV). Tal aspecto também está relacionado à dualidade do homem, traduzida pelo amor e ódio, pelo bem e o mal. Todavia, o cessar da vida pode ser considerado como um início ou renascimento para algo totalmente novo; completamente desconhecido do ser humano. A morte da inocente criança colaboraria para despertar, em certo leitor, um sentimento de comoção, piedade e angústia. Mas, em certo sentido, essas constatações também não deixam de fazer parte da dificultosa lição da ambivalência moderna:

No decorrer da longa, tortuosa e intrincada marcha da modernidade, devíamos ter aprendido a nossa lição: que o transe existencial humano é incuravelmente ambivalente, que o bem está sempre combinado ao mal, que é impossível traçar com segurança a linha entre a dose benigna e a venenosa de um remédio para as nossas imperfeições. Devíamos ter aprendido essa lição. Mas quase nunca fazemos. (BAUMAN, 1998: 104)

---

<sup>63</sup> Em seu ensaio “O mal-estar na civilização” (2006: 126), Freud sistematiza analiticamente a batalha entre Eros e Tânatos, constatando que a luta dessas duas entidades míticas pode ser interpretada como um símbolo da própria luta “da espécie humana pela vida”. Portanto, para Freud, o desenvolvimento da civilização está peculiarmente associado ao infundável combate entre Vida e Morte.

Sem dúvida, com o crime infanticida, a re-configuração *temática* de moldes da tragédia clássica torna-se explícita, uma vez que também são demonstradas, no sentido aristotélico do termo, as peripécias ou reviravoltas dos acontecimentos relatados até momentos após o efêmero nascimento, ressaltando o embate entre o milenar conflito do homem e si mesmo.

A personagem principal está praticamente isolada, às voltas consigo mesma; sozinha com as suas divagações, em torno dos delírios provocados pelo crime hediondo. Dessa perspectiva, o “drama” pessoal é, sobretudo, constituído introspectivamente. É por essa razão que a sua intersubjetividade tende a ser pormenorizadamente explorada pelo sujeito da enunciação. Os fantasmas que a protagonista também criou a perseguem sem cessar até o segundo momento fatalista de sua história, em que, com a morte da criança, ela pensaria estar totalmente em liberdade. A partir de então, para ela, todas as suas angústias estariam findas.

Sem embargo, Beatriz não tem consciência de que, depois de matar o próprio filho, recomençariam de modo mais sombrio e atordoante os seus sofrimentos: “Estamos finalmente livres do monstro [o filho legítimo de Fábio Norris]. E sorridente, mostrando-lhe o pequenino cadáver da criança estrangulada (...). Estamos livres, meu bem” (DEL PICCHIA, 1948: 60). Isso confirma determinada ideologia social que transita por todo o curso da narrativa, a que também traduz o embate entre a violência sexual e o preconceito racial. Nesse sentido, observa-se que “o preconceito e a discriminação pressupõem ou se referem à idéia de ‘raça’ de maneira central. Nestes, as demais diferenças são imagens figuradas de ‘raça’. São casos em que a hierarquia social não poderia manter um padrão discriminatório sem as diferenças raciais” (GUIMARÃES, 1999: 36). A partir de tal definição, pode-se dizer, portanto, que em “O crime daquela noite” é representado também um contraste entre classes e posições sociais: negro pobre e branco rico. Mas só que é problematizado por um brusco e intrigante choque ideológico e apresentado pela relação entre os dois delitos mencionados.

#### IV

A passagem que traz a re(a)apresentação do assassinato do próprio filho talvez pudesse fazer menção a uma das célebres pinturas de Francisco José de Goya y Lucientes, intitulada *Saturno devorando a un hijo*<sup>64</sup>. Este trabalho faz parte da “Série de Pinturas Negras”, constituída para ornamentar a casa de campo do artista espanhol. Na mitologia romana, Saturno, o rei dos céus e da terra, foi extremamente cruel para com seus filhos, comendo inexoravelmente um a um, pois não queria a concretização da profecia segundo a qual

---

<sup>64</sup> A imagem está representada na página 181.

assegurava que um de seus sucessores familiares iria destroná-lo. Por ser associado, constantemente, a Cronos, na mitologia grega, Saturno também representa a efemeridade e a implacabilidade do tempo. Assim sendo, interligando as duas acepções concernentes ao universo poético desse mito, percebe-se nitidamente uma abrangente e rica alegoria em torno de seu significado, porquanto “Saturno [tempo], que devora os próprios filhos... destrói tudo que ele [mesmo] criou” (BULFINCH, 2001: 353).

A partir desse arquétipo mito-poético-literário, a representação pictórica citada também diz respeito à dizimação antropófaga do ser humano, a qual obscurece, ainda mais, a imagem do rei Saturno, por ser pintado como se fosse um monstro ou um ente totalmente sombrio e enigmático. Em sua lúgubre face, existe um tipo de espanto e de terror que, peculiarmente, ressaltariam a sua própria desumanização. Há um jogo entre sombra e luz que denota a obscuridade acerca da vingança saturnal e sublinha o grotesco, o pavor e o ódio. As cores preta e branca são quase predominantes, somente o vermelho destaca o sangue derramado do filho, cuja cabeça e braços foram decepados. Ademais, poder-se-ia dizer que a degeneração da forma humana, trazida também pela figura despedaçada e ensangüentada do filho, corresponde à total desintegração ou desunião familiar.

O efeito dessa pintura de Goya traduz um tipo de ritual macabro e cruel, instaurado por meio da junção significativa do trágico com o horror. Tanto na pintura quanto em “O crime daquela noite”, a inexistência de sentimentos poderia estar configurada na atitude filicida que adquire *corpus* artístico de repleta tragicidade: já que, assim como Saturno executa os seus filhos para não perder o poder de dominação, segundo Beatriz e seus parentes, a morte de uma criança inocente tornar-se-ia necessária para não denegrir a sua imagem diante de sua classe ou posição social.

Entretanto, o assassinio do próprio filho é traduzido ironicamente por uma mensagem disruptiva que sublinha a total dissolução dos principais anseios de ambos os protagonistas. Percebe-se que, mais uma vez similar aos modelos da representação das adversidades apresentadas por *temas* da tragédia clássica, a trajetória das personagens poderia (re)configurá-las como “nem inteiramente culpadas nem inteiramente livre de culpas” (GOETHE, 2000: 125). Todos os familiares de Beatriz sofrem com o malogro imposto por um violentador desprezível. Há a presença intrigante de um tipo de entrechoque cultural e racial, que insiste em sublinhar supostas diferenças fenotípicas e sociais. Para todos eles, o trágico também pode ser restringido a uma projeção do *status quo*, de cunho totalmente discriminatório. Eles estão presos a ideologias que os conduz, drástica e inconscientemente, à impossibilidade de concretizar os seus

próprios objetivos. No mais das vezes, ironicamente o pré-conceito não deixa de ofuscar os sentidos e os sentimentos dos próprios parentes dos dois protagonistas.

Em suma, por intermédio da crítica acerca do preconceito racial, do abuso sexual e do crime infanticida, com efeito, há um contundente impasse entre diversas ideologias presentes n'“O crime daquela noite”. Com outros termos, semelhantemente ao que ocorre em algumas produções de Bertolt Brecht, na narrativa de Menotti Del Picchia, “a perversão dos *valores por um falso sistema* pode penetrar tão profundamente que apenas um novo e amargo endurecimento pareça relevante. *Em vez de compaixão, é preciso um choque direto*” (WILLIAMS, 2002: 250, grifos nossos). É importante que fique bem claro que, em “O crime daquela noite”, a questão do filicídio e do preconceito racial talvez seja elaborada para chocar uma sociedade moralista e conservadora. Não é difícil perceber que, ao representar esses temas polêmicos que, freqüentemente, suscitaram (e até hoje suscitam) controversas na sociedade brasileira, essa composição de Del Picchia traz um consciente aspecto crítico, e não só uma preocupação com o estético-revolucionário. Adiante, tal característica será exposta com mais detalhes.

\*\*\*

Na esteira das características observadas até aqui, em termos filosóficos, pode-se dizer que “O crime daquela noite” traz, no bojo de sua elaboração estética, a configuração emblemática de uma *aporia*<sup>65</sup>, cuja tendência talvez fosse apresentar a condição do homem a partir da focalização da crise de sua consciência. Mas como que o trágico seria instituído? A crise da modernidade também ajudaria a mapear essa questão: “com a perda de controle das dinâmicas do progresso social, com o questionamento das sistematizações teóricas do real que... [se descobre] a outra face do trágico: *a dos conflitos insolúveis que permanecem tais*, interiorizando-se na consciência do indivíduo como *aporia intrínseca à condição dele*” (MULINACCI, 2004: 166, grifo nosso). Justamente, um dos aspectos fundamentais do trágico é não solucionar o conflito, demarcando, com isso, o impasse da trama e a tensão intersubjetiva. Por isso, a sua função não é somente estética, mas, sobretudo, crítica e sempre problematizando questões.

Desde a ambigüidade do título da obra de Del Picchia, observa-se um traço aporético: quais dos crimes apresentados no decorrer da narrativa são destacados pelo artigo definido? Tal atributo provém do entrechoque discursivo-ideológico entre racismo *versus* estupro *versus*

---

<sup>65</sup>Segundo Bernardo Gustavo Krause (2004: 27-28), a definição de *aporia* está relacionada a uma “dificuldade insuperável de um raciocínio, ou o conflito resultante da igualdade de pensamentos entre si”. Nesse sentido, para o autor, no cerne da definição de *aporia*, há a presença de um aspecto ambíguo e dilemático, que seria mais bem explicado por meio de teorias relativas ao ceticismo.

filicídio que, devido a determinado enfoque da perspectiva social, tendem a ser nivelados em patamares distintos. Em sentido amplo, de certa maneira, o crime representado seria cometido por todos aqueles personagens que adotam uma postura ideológica determinante, em face de uma das três vertentes expostas. Além do mais, a própria definição de *paradoxo*<sup>66</sup> pode ser entendida como característica principal da estrutura da obra em estudo, uma vez que, em sua restrita acepção,

o paradoxo é uma afirmação paralela à doxa: contradiz as percepções do conhecimento sensível e as opiniões do senso comum; *por isso, complica o pensamento*. O princípio aristotélico da não-contradição é fundamental para a doxa cotidiana: segundo ele, uma afirmação que contradiga a si mesma não pode ser verdadeira. *Mas o paradoxo costuma apresentar conclusão ou consequência contraditória*: por incorporar a contradição na sua estrutura, torna-se difícil contestá-lo ou negá-lo. Os paradoxos não se podem classificar nem como falsos nem como verdadeiros. Terminam por fazer fronteira com a poesia, que força a linguagem a ultrapassar os seus próprios limites. (KRAUSE, 2004: 65-66, grifo nosso)

N' "O crime daquela noite", a configuração de certa imagem aporética poderia aludir a um *Labirinto Sem Saída*, dentro do qual o embate de crenças morais, éticas ou, até mesmo, religiosas tornar-se-ia inevitável, uma vez que todos esses valores seriam passíveis de questionamentos; um lugar onde o conflito pessoal de cada personagem afigura-se como o mais intrigante ou o de maior importância, ante os olhos de um decodificador específico. Talvez Beatriz pareça culpada, por matar o próprio filho. O homem negro, de seu lado, transformar-se-ia em um ser inumano, um monstro anti-social e hostil, por causa de seu crime sórdido. Os familiares da protagonista, por sua vez, estariam comprometidos com o encobrimento da vergonha de ter um "parente negro", "fruto do acaso". Por essa razão, não perceberiam que os traumatismos da personagem central iriam perseguir os seus pensamentos até o desfecho fatal. Por outro lado, a violação sexual, o preconceito racial e o ato de matar o próprio filho, provavelmente, estão direcionados a uma crítica aos dogmas, à ética e à moral de uma sociedade conservadora. Sem dúvida, na obra picchiana, a transgressão de normas realça a necessidade de rever todos esses assuntos.

Tais questões estão confrontadas em todo o desdobramento do texto de Del Picchia e visam fornecer, incisivamente, um tom paradoxal para os acontecimentos representados, mas lhes proporcionando, simultaneamente, um vasto plano de significação. Portanto, destacando o aspecto aporético/contraditório dessa produção literária, almeja-se obter um extenso conjunto de questões suscitadas por meio do antagonismo proveniente de sua problemática central. Com

---

<sup>66</sup> Segundo o mesmo autor citado, "A palavra 'paradoxo' deriva do grego PARÀ TEN DOXAN, significando aquilo que vai além da DOXA, isto é, da opinião corrente" (idem, ibidem: 65).

isso, é preciso acentuar que a riqueza da aporia ou do paradoxo não restringem a interpretação literária, mas, ao contrário disso, valoriza a não-solução das questões, *apontando* para a sua própria literariedade e para as suas variadas possibilidades de leitura. Já Umberto Eco observa que “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. Essa condição constitui característica de toda a obra de arte” (ECO, 2001: 22). Claro que, para isso, é preciso respeitar a “intenção textual”.

Após tecer, principalmente, algumas reflexões sobre a maneira por meio da qual a protagonista Beatriz compreende as pessoas e o seu ambiente circundante, averiguar-se-á, em seguida, o modo como se estabelece sistematicamente, a partir da imagem do *crime daquela noite*, a visão que seus familiares têm acerca de sua intrigante “condição humana”. Além disso, pretende-se observar, sucintamente, a representação ou a descrição do ambiente urbano, que, com efeito, pode ser considerado como uma das ferramentas literárias fundamentais para a constituição artística da obra em questão. Assim, busca-se transcender as causas do fato principal, polemizado pelo ato de violação, para elucidar o modo como as personagens reagem antes, durante e depois desse acontecimento fatídico. Para tanto, procura-se sublinhar, mais uma vez, a relação entre interior/exterior e subjetividade/objetividade, mesmo que, por vezes, seja apresentada de maneira implícita.

## 2.4. Crise e progresso: a cidade de sombra e de luz

*A hora que passa, a civilização de hoje, apresenta um traço febril, nervoso, agitado, que influi na mentalidade, pela ação vigorosa do meio sobre o homem.*

(Joaquim Inojosa - 1924)

### I

A perspectiva do homem moderno em face das contundentes transmutações de sua atmosfera de vida, relacionadas ao desenvolvimento da civilização, está representada, n'“O crime daquela noite”, em dois momentos peculiares. O primeiro é constituído por uma aproximação que, respeitando as suas devidas diferenças, pode ser estabelecida entre a clássica figura do *flâneur* e da imagem solitária do protagonista Fábio Norris, transitando ensimesmado pelas ruas da São Paulo, em vias de modernização. De maneira ampla, o segundo é destacado pela dicotomia que apresenta o que ocorre na casa e na rua: lugar de sossego e de perturbação, respectivamente <sup>67</sup>.

Nessa parte do trabalho, considerando as diferenças entre ambos os contextos históricos, é re-sistematizada a imagem e a crítica benjaminiana a respeito da metrópole moderna, segundo a qual sustenta também que a modernidade pode ser compreendida como um tipo de prática ou de *experiência* intrínseca ao ser humano. Por meio desse ponto de vista, procura-se sublinhar algumas divergências entre espaço ficcional e os seus múltiplos meios de expressão representacional. Também é revista a dicotomia entre *periferia*, considerada, às vezes, como um local pejorativo, onde não existem regras, e *centro*, entendido, por vezes, como um ambiente harmonioso, aparentemente planejado e seguro. Em decorrência disso, é preciso salientar que esta relação especifica alguns aspectos de modernização.

De antemão, é preciso ressaltar que, assim como constata Willi Bolle, a teoria de benjaminiana, referente à representação da imagem da cidade européia moderna, constitui-se de maneira bem diversa do contexto apresentado pela “literatura brasileira. Entre esses dois universos não há continuidade, e sim ruptura - uma nítida diferença temporal, espacial, cultural”. Por conta disso, “procura-se o diálogo intercultural, baseado na hipótese que existem semelhanças e *universalia*, que... os conceitos - Modernidade, Metrópole... - ajudariam a decifrar” (BOLLE, 1994: 28). De tal modo, recupera-se, nas análises das obras de Menotti Del Picchia e de Dyonelio Machado, o significado do *Zeit Geist* hegeliano: um tipo de espírito que

---

<sup>67</sup> No primeiro trecho da análise, já foram problematizadas algumas questões que são representadas por meio da categoria *Casa*. Por isso, nesse tópico, somente serão expostas algumas considerações complementares.



dialoga, distintamente, com outras culturas e, por conseqüência, com criações artísticas de determinada época.

Desde o século XIX, a figura do *flâneur* é um dos componentes essenciais das narrativas que trazem a poética da modernidade. De maneira ampla, ele pode ser considerado como um personagem que percorre e avalia as sinuosidades da urbe <sup>68</sup> e os costumes de seus moradores (assim como é classificado por W. Benjamin, ao analisar “O Homem da Multidão”, de Edgar Allan Poe). Com efeito, esse tipo de andarilho metropolitano do mesmo modo tem a capacidade de desmembrar-se em “um segundo rosto: o colecionador, o *dandy*, o jogador, o detetive, o bohémiem, o consumidor, o conspirador, o apache, a prostituta, o homem-sanduíche, o trapeiro, o mendigo” (BOLLE, 1994: 371). Além do mais, a definição multifacetada do *flâneur* permite-lhe representar a personificação do próprio artista: tal como compreendiam por vezes determinados estudos benjaminianos e como sublinha também Charles Baudelaire (1996), ao analisar a perspectiva a partir da qual Constantin Guys elabora a sua obra pictórica.

Em uma cidade em expansão, assim como observa Roberto Da Matta, a relação entre a casa e a rua estabelece-se de modo muito particular. A instância rua associa-se, essencialmente, a um mundo surpreendente, cheio de entusiasmos, mas, mesmo que apresente novas descobertas, está repleto de incidentes e desilusões, “ao passo que *casa* remete a um universo controlado onde as coisas estão nos seus devidos lugares (...). Numa palavra, a rua é o local daquilo que os brasileiros chamam de ‘dura realidade da vida’ (...) é o local público, controlada pelo ‘Governo’ ou pelo ‘destino’” (DA MATTA, 1981: 70-2). A rua também foi transformada no domínio absoluto dos malandros, bandidos e, até mesmo, das lendas sobre espectros noturnos e assassinatos misteriosos. Assim, dentre outras características, em diversas culturas, a rua sempre teve um aspecto “lendário”.

## II

N“O crime daquela noite”, a passagem em que ocorre a ação brutal da agressão sexual por que passa Beatriz traduz as surpresas escamoteadas pelas sinuosidades da categoria *Rua*, pondo em evidência aqui, *especificamente*, o seu caráter representacional:

---

<sup>68</sup> Assim como ressalta Tânia Celestino Macêdo, nas narrativas que representam o espaço urbano e, de certo modo, a poética da Modernidade, “um aglomerado de signos em que texturas, sons, tamanhos, cores e cheiros atuam juntos e dispersos, transformando-se em suporte de representação de imagens, significações e desejos” (2001: 35). De tal forma, a descrição que define os limiares de uma cidade passaria a ser ressaltada de maneira tão contundente que haveria possibilidades de figurar a sua arquitetura, as suas tradições culturais, as suas crenças, incluindo as peculiaridades de seu idioma, etc. Tal efeito adquire um amplo patamar significativo em “O crime daquela noite”.

A) Na rua paraguassú, o automóvel parou... O chofer dirigiu o farolete... A luz crua marcou os vincos do chão enlameado. Adiante ainda, o esguicho de um cano quebrado... Na rua intransitável, o meio fio da calçada era um atalho de pedra entre o leito da estrada feito lama líquida e o barro da calçada sem cimento. – Então [Beatriz disse], você me espera aqui como o carro, José [o chofer]. Eu vou pelo meio fio... É perto... Ela avaliou com olhar a distância. Teve medo... A treva da rua deserta envolveu-a toda... O pavor tomou-a, porque sentiu-se sozinha naquele ermo... Uma grata sensação de quem se salva de um perigo reanimou-a e pensou na ruidosa surpresa que sua coragem de atravessar assim a rua deserta causaria a Marina. E alegrou-a um orgulho pueril da sua façanha.

B) Mas, nesse instante, duas mãos negras agarraram seus pulsos. Sentiu um corpo ossudo e ágil colar-se ao seu. Quis gritar... Viu, atônita, duas escleróticas brancas, raiadas de sangue, numa cara negra e um bafo de pinga... Ouviu um como rugido de besta-fera. O pavor paralisou-a. Sentiu que era atirada ao chão... e a última impressão que guardou da tragédia foi o recorte nítido de quatro caninos aguçados, como os de um gorila, na boca de um macaco negro, de duas narinas chatas e o contato de duas mãos apalpando-lhe o corpo, rasgando a seda, impacientes e bestiais... (PICCHIA, 1948: 26-8)

Com a descrição do universo da *Rua* (A), percebe-se claramente que Marina, amiga quem Beatriz pretendia visitar, mora na *periferia*, compreendida como um “submundo tenebroso e obscuro”, sem iluminação, sem asfalto, carregado de pobreza; totalmente privado de organização ou de harmonia. No entanto, o medo de trilhar os percursos tortuosos e desérticos desse ambiente desconhecido logo é, momentaneamente, vencido.

A *Rua* passa a ser vista como um espaço fascinante, de intensos desafios, mas onde, por vezes, a decisão do caminho a ser percorrido é tomada de modo fortuito ou aleatório. Assim, não se sabe o que realmente se espera: o que irá acontecer na próxima esquina? A superação do temor demonstraria o quão a protagonista seria corajosa diante do perigo; como se a completção do trajeto fosse uma preciosa recompensa. Não obstante, o que ocorre no seu exterior, traduzido pelos meandros da *Rua*, modificará completamente o seu estado interior, configurado por sua *psique*. Por esse enfoque, constata-se que o recurso estilístico utilizado descritivamente almeja, de certo modo, atingir o já mencionado *efeito realístico* — e é por esse motivo que, no decorrer dos fatos relatados, são, detalhadamente, apresentados os nomes das ruas, avenidas e lugares mais genéricos da cidade de São Paulo dos anos vinte, tais como eram e ainda hoje são conhecidos: Santos Dumont, Angélica, Paulista; Pacaembú, Perdizes, Higienópolis, Largo São Francisco, entre outros.

O choque entre as imagens e formas discursivas (A+B) ressalta com veemência o porquê do futuro traumatismo da personagem principal. As forças obscuras, contra as quais Beatriz terá de lutar, estão, em parte, representadas na passagem citada. Se existisse uma testemunha do crime, poder-se-ia dizer que ela seria o próprio sujeito da enunciação, pois somente ele saberá

como o estupro “realmente” ocorreu e o que ele ainda irá acarretar. Além disso, é importante ressaltar que a descrição dessa figura horrenda não se assemelha somente à imagem deformada de um ser humano, já que passa a ser vista com outros traços inumanos, animais: meio homem, meio “macaco”. Sem dúvida, por causa de seus atos “irracionais”, é-lhe atribuída uma feição que poderia aludir ao *grotesco*, que estabelece, na narrativa, uma restrita relação com o onírico.

Desde o desmaio da protagonista, passam a existir, em seu inconsciente, as imagens do crime que representam uma luta acirrada da qual a sua memória desesperadamente pretende desvencilhar-se. Ela faz projeções sobre o outro crime que estaria por vir: elaborando como seria o assassinato de sua própria criança. Entretanto, “precipitar-se para a frente, em direção a identidade perpetuamente tentadora e perpetuamente inconsumada, assemelha-se a recuar da defeituosa e ilegítima realidade do presente” (BAUMAN, 1998: 91). A sua concepção de “realidade” é representada de maneira totalmente equivocada pelo pré-conceito — tal como foi exemplificada pela passagem já analisada do filicídio.

A relação exposta entre o confronto intersubjetivo e a forma como o narrador o analisa torna-se ainda mais significativa, no momento em que a protagonista repensa a possibilidade de seu filho nascer branco ou negro. O sentimento de maternidade, com muita intensidade, sublinha a proteção do bebê: “e no seu espírito... dois estranhos sentimentos degladiavam-se: o da roubada no seu amor, que combatia o invasor, o intruso, e o da mãe, onipresente, defendendo o fruto das suas entranhas, porque o monstro, o filho da treva era, a final, o seu filho” (DEL PICCHIA, 1948: 46). Com a função de penetrar a subjetividade da personagem, aquele que narra também investiga as reminiscências da protagonista; e esta, por sua vez, é obrigada a rever a decisão de matar a criança. No entanto, as suas ilusões, que insistem em re-apresentar a dolorosa cena do crime, tornam-se cada vez mais intensas e, de certa maneira, lavam Beatriz à loucura.

Nessa narrativa de Del Picchia, o grotesco (principalmente enquanto elemento *estilístico*) também pode traduzir um procedimento imagético, no qual a ordem natural das coisas está simbolicamente suspensa, bem como afirma uma das acepções desse método secular: “a ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente (...) se torna para todo ser humano uma vivência, sobre cujo teor de realidade e verdade jamais alcançou bom termo” (KAYSER, 2003: 20). Portanto, a partir do exato momento em que acontece a violação, as figuras mentalmente reelaboradas por Beatriz não só reordenam a maneira com a qual ela mesma entende o mundo, como também alteram a própria sistematização estrutural de toda a

narrativa: um recurso bastante utilizado pelas produções artísticas que representam estilisticamente o grotesco.

Durante o século XX, tal procedimento estilístico está interligado à dissolução das formas de arte e, conseqüentemente, à desfiguração da própria imagem do ser humano. Isso porque o grotesco se relaciona a um efeito sinestésico entre imagens, cujo aspecto principal seria intermediado a partir de suas próprias distorções representativas. Um de seus maiores exemplos está na arte pictórica: no momento em que a representação de formas desproporcionais transita entre seres “animais” e “humanos”; ou com outros traços ornamentais que têm a função de demonstrar as distorções do fundo pictórico, assim como ocorre, com freqüência, nas pinturas de Goya.

Ao perscrutar os espaços da metrópole ainda em desenvolvimento, o futuro marido da protagonista poderia se transverter na figura do “passante-ensimesmado”, apresentando um ponto de vista singular muito próximo ao do *flâneur*, além de acentuar as transformações pelas quais passa o *Mundo Moderno*. Ora vê os benefícios que a cidade moderna pode lhe oferecer, ora desdenha as mazelas dos enfermos que nela se estabelecem. Enquanto caminha compenetrado, a partir dos fatos resgatados pela sua memória, o personagem relembra cenas que assombraram a sua infância e adolescência, ao mesmo tempo em que são apresentados os habitantes da São Paulo de meados do século XX, tais como: o casal de namorados, as pessoas que passam distraídas, o garoto pobre que trabalha entregando jornais até tarde da noite — às vezes, até mesmo a vaga tristeza da cidade vazia se faz presente.

Fábio Norris observa “outras vidas, outros destinos...; o seu estado de espírito, dotado de uma estranha penetração, parecia interpretar o *obscuro sentido da vida coletiva*, feita da totalidade de *aspirações diversas nos seus objetivos mais próximos, mas voltadas todas para um instinto diferente e inquieto de perfeição*” (DEL PICCHIA, 1948: 13-18, grifos nossos). Nesses trechos, a representação mnemônica, explicada principalmente por meio das observações feitas pelo sujeito da enunciação, tem como objetivo principal retomar sumariamente a trajetória de vida de Fábio, até momentos antes de seu casamento com Beatriz, ao passo que a interpretação que esse personagem faz do ambiente urbano e de seus transeuntes está sobreposta ao segundo plano da perspectiva.

Assim, anteriormente ao crime, que iria modificar completamente todos os seus planos, “o sentido da vida era mais largo e melhor” (idem, *ibidem*, 1948: 13). De modo geral, semelhante ao que ocorre na obra de Charles Baudelaire, no desenrolar de todo o percurso narrativo, *a multidão* talvez esteja implícita, traduzida pelos pensamentos dos protagonistas.

Nas *Ruas*, Norris está à vontade e confiante de si mesmo; sabe que nada é capaz de abalá-lo ou de obstruir o seu futuro brilhante, centrado na constituição familiar bem-sucedida. Ele domina e reconhece pormenorizadamente os percursos por onde passa, avançando pela Avenida Paulista, Higienópolis, Pacaembú, Perdizes; cruzando com os bondes, trens, automóveis, etc. Ao contrário do que ocorrerá com Beatriz, Fábio Norris não demonstra medo de trilhar os percalços das *Ruas*. Por outro lado, ele também está preso em seus próprios pensamentos. O relator dos fatos destaca que a vida em grupo está, paradoxalmente, separada; cada caminhante está absorto em seus desígnios a serem concluídos. Não há possibilidades de trocar experiências, apesar de estar em meio à *coletividade*.

Nesse sentido, a seguinte afirmação de Octavio Paz exemplifica bem o que é representado por essa passagem da obra de Menotti Del Picchia: “antes, o homem falava com o universo; ou acreditava que falava: se não era seu interlocutor mítico era seu espelho. No século XX, o interlocutor mítico e suas vozes misteriosas se evaporam. O homem foi deixado só na imensa cidade e a sua solidão é a de milhões como ele” (PAZ, 1990: 42) <sup>69</sup>. Destarte, com o decorrer dos acontecimentos, os pontos de vista de Beatriz e de Fábio Norris acerca do seu ambiente de vida estão sublinhados, mas só que um é apresentado da *periferia* e o outro é exposto do centro da cidade moderna.

Além disso, existem considerações diretas em torno das camuflagens sob as quais o ser humano tentaria se esconder. De fato, a representação da figura do “passante-ensimesmado” permite desvendar determinadas subdivisões de um *imaginário coletivo*. Possivelmente, as transformações que ocorrem na cidade moderna seriam equivalentes às mesmas transformações que acontecem na intimidade de cada personagem, sobretudo no caso de Beatriz: já que toda vez que tem contato com o ambiente externo sua personalidade tende a mudar.

Em contrapartida, a passagem da violação diz respeito ao desmoronamento de seus anseios mais profundos, uma vez que traz a disrupção daquilo que o casal de recém-casados e os seus parentes tanto almejavam. O relacionamento interpessoal é apresentado por duas instâncias: de um lado, tem-se o sentimentalismo de uma família feliz, que via na imagem de um filho ou neto um símbolo da união e da perpetuação de sua casta; de outro, estão ilustradas as inquietações e os rancores, causados de maneira súbita e cruel, que induzem, de certo modo, a desunião familiar, exemplificada contundentemente pelo ato filicida. Justamente porque o trágico também vai ao encontro de um repentino aniquilamento do sistema que, de certa forma, ordenava a vida das personagens. Enfim, pode-se dizer que os espaços traduzidos pela São

---

<sup>69</sup> “Antes, el hombre hablaba con el universo; o cría que hablava: si no era su interlocutor mítico era su espejo. En siglo XX el interlocutor mítico y sus voces misteriosas se evaporan. El hombre se há quedado solo en la ciudad inmensa y su soledad es la de millones como él” (A tradução para o português é nossa).

Paulo da época determinam e emitem efeitos de sensações positivas e negativas. Aqueles que sublinham as ilusões versus os que sublinham as decepções, respectivamente. Tal característica não deixa de acompanhar a *reversão* impactante de todas as expectativas.

\*\*\*

Em virtude do descaso por parte dos familiares da personagem principal, a *Casa* também é compreendida como um lugar em que, por causa do crime, revigoraria as inquietações e as angústias de todos; e, por isso, denuncia também os pontos de vista aristocráticos carregados de ideologias preconceituosas. Assim, as relações compostas pelo grau de parentesco, no domínio da *Casa*, parecem diluir-se depois do estupro. Ela perde o seu potencial que é exemplificado pelo significado de um de seus sinônimos: lar, palavra que remete a afeto, conforto, compaixão, proximidade familiar. É interessante notar que D. Laura, a mãe da protagonista, não participa diretamente do conflito principal. A sua figura é, de certo modo, excluída a partir da cena em que ela e Beatriz acham o cadáver de um bebê.

Em contraposição à imagem do violentador, no âmbito domiciliar também é, ironicamente, apresentada a figura emblemática da empregada de luxo *Miss White*, “o anjo doméstico de olhos de ágata” (DEL PICCHIA, 1948: 23). Por outro lado, o contraste entre as contracores “branco” e “negro” é ainda maior ao focalizar os pensamentos mais intimistas do senador Barroso, pai da protagonista Beatriz, expostos acerca da imagem do antes tão almejado bebê: “não teve coragem de mentir. Talvez a maior dor e a maior decepção fossem as suas... Ele sonhara tanto com o netinho, orgulhoso da sua estirpe, *continuidor da cadeia de seres que ele representava na vida!* (...). E quando viessem a saber? No Senado. Nos jornais... A vergonha” (idem, ibidem, 1948: 44, grifo nosso). Nesse sentido, é importante observar que esses *seres* citados são considerados, segundo a concepção do futuro avô, como entes “superiores”, isto é, aqueles que representariam a sua própria classe social.

Em síntese, conforme a análise sugerida pelo outro tópico do trabalho, na *Casa*, a intimidade das personagens elucida e denuncia as suas ideologias a partir de um jogo que delimita aspectos de intersubjetividade. Não é por acaso que o crime infanticida ocorre nas dependências do aconchego do quarto. Talvez fosse por essa razão que os parentes da personagem central a levam para a *Casa Grande*, antiga moradia habitada pela família, a fim de esconder ou, até mesmo, de matar o provável parente, caso ele nascesse com uma tonalidade de pele escura.

## 2.5. Literatura e visão de mundo

*A ciência, ao tempo que amplia o domínio dos conhecimentos, reduz a uma realidade sem margem de mistério um pobre mundo positivo e explicado.*

(Menotti Del Picchia)

Por um lado, “O apóstolo” e “Crime daquela noite” possivelmente destacariam concepções de um novo ideal literário, calcado na mudança de perspectiva social, política e cultural; e, de outro, não deixariam de trazer um tipo de literatura crítica, que, até mesmo, se sobressaísse para a época em que foram compostos. Nota-se que a temática apresentada em tais narrativas, reforçada pelo estilo irônico ou mordaz de Paulo Menotti Del Picchia, tende a ressystematizar determinadas concepções estéticas que merecem ser ressaltadas aqui, ainda que de forma muito sintética.

Segundo o sublinhado da leitura de suas crônicas, o autor tinha plena consciência de que não podia valer-se mecanicamente das teorias das vanguardas européias. E, com a composição das obras em questão, provavelmente seria enfatizada uma tentativa de formular uma produção artística, preocupada, primeiramente, em re(a)presentar certas polêmicas, fundamentadas em temas da Literatura Universal; só que pretendendo tratá-las de modo que valorizassem, sobretudo, as características de uma modernidade de cunho nacional. É por esse motivo que, desde então, Del Picchia começa a demonstrar a intenção de criar e aprimorar constantemente a sua técnica de elaboração artística — talvez uma leitura atenta de suas mais expressivas composições literárias acentuasse essas últimas características.

Não é por acaso que “O apóstolo” dialoga, principalmente, com as atrocidades ocorridas n”“Os Sertões”; e “O crime daquela noite” retoma, à sua maneira, o arquétipo clássico dos *temas* da tragédia. Em ambas as narrativas, Menotti soube observar, muito bem, as incoerências de sua época, destacando-as de forma que não valorizasse somente os preceitos de uma arte nova. O lógos trágico de tais obras perscruta os conflitos sociais e políticos do homem visando, ao mesmo tempo, elaborar uma crítica que fosse capaz de problematizar questões muito particulares à sociedade brasileira dos primeiros decênios do século XX. Em outras palavras, por tratarem de temas complexos, como o do preconceito, o do crime infanticida e o das revoltas religiosas populares, essas produções de Del Picchia não só retomam a tradição literária e

cultural do país, mas as re-configuram, também, sob um viés questionador que poderia ser tomado como paradigma até para os artistas contemporâneos.

Portanto, não é difícil compreender que conteúdo histórico e forma literária caminham lado a lado e, vistos assim em conjunto, traduzem aspectos das obras que permitam uma importante revisão dos conceitos de Del Picchia enquanto escritor modernista. O importante a observar é que ambos os textos estudados apresentam uma concepção que poderia ir além de alguns ideais propostos durante a Semana de Arte Moderna.

Por intermédio de “O apóstolo” e de “O crime daquela noite”, uma nova maneira de refletir sobre a obra e sua estrutura parece ser sugerida. Na primeira narrativa, ao rever as ideologias do Movimento Messiânico de Canudos, dentre outros aspectos, busca-se restaurar e reforçar, sob um prisma inovador, os questionamentos ao Governo e às instituições religiosas, apoiados em fundamentos históricos e, sobretudo, *literários*. Mas, não é somente isso que é problematizado, pois existe a intenção de revigorar uma concepção artística radicalizada, mesmo que carregada de ironia e comicidade. Variados aspectos do *mundo moderno* permitem ao artista recorrer a diversificadas perspectivas que giram em torno do mesmo assunto. Isso determina certa pluralidade de sua arte moderna que passa a ser assimilativa e crítica, ao mesmo tempo. Os exemplos concernentes às observações feitas pelo autor em suas crônicas focalizam, sobretudo, os contextos históricos das duas composições e trazem a preocupação em polemizar diversas questões da época.

Por isso que, nas respectivas narrativas, talvez não haja mais espaço para a “harmonia”; um “equilíbrio” ou uma “beleza” da arte são postos, temporariamente, em xeque. Isso porque um dos objetivos principais passa pela apresentação de um conflito que desestabilizasse doutrinas e tendências conservadoras — não somente referentes ao campo artístico. Aqui, já não existiria mais lugar para a célebre figura do herói — assim, no sentido benjaminiano do termo, a aura envolta à sua heroicidade talvez fosse dissolvida em meio às mazelas que, “doravante”, atingiriam diretamente a representação da “vida” do homem moderno. Em outros termos, por meio de um impasse intersubjetivo e, diretamente, questionando conflitos e preconceitos sociais, ambas as obras almejavam atingir a emissão potencial de um choque que, possivelmente, desperta a conscientização de determinado leitor, elucidando-lhe os problemas que estão presentes em seu espaço de vida. Nesse ponto, é importante rever, agora literalmente, o que Menotti Del Picchia via na cidade do tempo em que o livro *O crime daquela noite* foi escrito, ao observar traços da “tragédia hodierna”:



A cidade tentacular radica seus gânglios numa área territorial que abriga 600.000 almas. Há na angústia e na sua luta odisséias mais formidáveis que as que cantou aedo cego: a do operário reivindicando os seus direitos; a do burguês defendendo sua arca; a dos funcionários deslizando nos trilhos dos regulamentos; a dos industrial combatendo o combate da concorrência; a do político assegurando a sua escalada; a da mulher quebrando as algemas da sua escravidão secular nos gúnceos eventrados pelas idéias libertárias *post-bellum*... Tudo isso forma os nossos elementos da estética moderna, fragmentos de pedras em que construiremos, dia a dia, a Babel do nosso sonho... (DEL PICCHIA, 1983: 334)

Nesse trecho, a urbe aparece como uma intermediária da criação poético-literária. É explícita a preocupação que Del Picchia tinha em 1922 (época em que o último segmento citado foi escrito) de polemizar, em suas produções, os conflitos do homem moderno, ao mesmo tempo em que contribuía para que dado interlocutor reconhecesse (e se reconhecesse), na própria obra, questões políticas, estéticas e culturais. Ainda que parte da crítica literária veja a produção de Menotti como “escritos para a massa”, seria preciso rever o seu amplo trabalho intelectual e fazer uma distinção clara da evolução do seu conjunto literário, comparando-a com o seu pensamento enquanto comentador de obras artísticas. Embora tenha ficado por algum tempo praticamente esquecido, o conjunto de suas crônicas apresenta um importante material que permite compreender melhor as prerrogativas da Semana de Arte Moderna e os seus principais fundamentos.

Retornando ao “Crime daquela noite” e ao “Apóstolo”, se fosse possível considerar o efeito propiciado pelas obras de Bertolt Brecht, as composições de Del Picchia também enfatizariam que “a arte, em vez de libertar o apreciador das dores do mundo, deve ao contrário torná-lo consciente delas e de suas causas” (ROSENFELD, 1996: 182). Os temas tratados, nos dois trabalhos analisados, iam de encontro a certos padrões literários e culturais da época. Mesmo que os modernistas paulistas pregassem uma arte nova, os seus princípios poéticos não eram totalmente compreendidos.

Em oposição ao indivíduo que, comumente, esconde os traços de sua intimidade, os protagonistas Beatriz e Severino os revelam, por vezes, até mesmo de modo contraditório. Justamente porque uma das propostas literárias de tais obras surge desse embate entre o sujeito e a sua humana adversidade. Portanto, pode-se considerar também uma tentativa de extrair disso um tipo de ensinamento, constituído por meio da própria experiência estética <sup>70</sup>. Não foi sem

---

<sup>70</sup> É preciso que fique bem claro que a experiência estética também pode ser entendida como um jogo desenvolvido a partir da leitura. Tal procedimento “consiste no prazer originado da oscilação entre o eu e o objeto, oscilação pela qual o sujeito se distancia interessadamente de si, aproximando-se do objeto, e se afasta interessadamente do objeto, aproxima-se de si. Distancia-se de si, de sua cotidianidade, para estar no outro, mas não habita o outro, como na experiência mística, pois o vê a partir de si” (COSTA LIMA, 1979: 19).

razão que o poeta e escritor Paulo Menotti Del Picchia, em 1945, ao fazer um balanço da contribuição de sua obra para com a literatura brasileira, observou que:

À minha geração foi dado um triste lugar no mundo. Surgiu ela *para a consciência social* no instante dramático em que a estrutura de um ciclo histórico se rompia mercê da revolução da técnica... Diante desse novo mundo racionalizado dentro de *um excesso de objetividade*, que traz como conseqüência, tal qual observa Thibaudet com relação a Voltaire, “um caos de idéias claras”, teve nosso instinto *de renutri-lo de lirismo*. Todo o nosso esforço tem consistido em descobrir nesses escombros do que nós mesmos ajudamos a destroçar e nos vagos lampejos da Era Nova que nasce um monstruoso parto de sangue, a sua íntima e prodigiosa poesia.

(DEL PICCHIA, 1945: 3- 4, grifos nossos)

Nesse sentido, agora retomando algumas características do conflito do próprio escritor moderno, por que não percebê-lo como um convite provocador à leitura crítica e reflexiva dos trabalhos artísticos estudados; a uma leitura que aflija o leitor, e não àquela que o conforte; a uma leitura em que o sentido de fruição transmita alguma coisa que vai além da interpretação dos “sentimentos de horror ou de compaixão”, suscitados por suas narrativas. Portanto, os trechos destacados, na última citação, sublinham que Menotti Del Picchia também traz, em suas obras, uma preocupação social que pretende privilegiar o próprio *métier* poético-literário também enquanto recurso de conscientização.

Com isso, a experiência estética não deixa de ser valorizada: “experiência da distância do real em relação a nós, experiência também da distância entre o real tal como é e qual poderia ser, essa experiência pode configurar um caminho privilegiado para o aprendizado (...) por excelência” (GAGNEBIN, 2006: 94). Dessa forma, um recurso “antiilusionista”, presente n’“O apóstolo” e em “O crime daquela noite”, convidaria o leitor para uma reflexão questionadora, sublinhando tanto os acontecimentos ocorridos nos contextos das duas produções de Del Picchia quanto no percurso de “vida” de suas personagens. Mais uma vez, reitera-se que contexto histórico, forma artística e “condição humana” estão estrita e, reciprocamente, interligados.

A estrutura narrativa de “O apóstolo” e de “O crime daquela noite” desvincula-se totalmente da acepção clássica que corresponde à “função do acordo harmônico das partes em relação ao todo, a unidade na multiplicidade das causas dos efeitos, o belo como signo da perfeição humana, de sua intrínseca racionalidade” (NUNES, 1993: 53). Isso também explicaria algumas observações pejorativas que alguns críticos fazem contra o estilo de Menotti. No entanto, ambos os trabalhos demarcam uma função literária que valoriza todas as suas ricas e significativas incoerências — e, conforme a análise sugerida das duas obras, tais traços se refletem nos componentes de sua própria estrutura artística.

Sem dúvida, é neste ponto que também está exposta determinada “força literária” que emana de “O apóstolo” e de “O Crime daquela noite”. Não se pode esquecer que a literatura também desmascara as angústias do ser humano para perscrutá-las em outro patamar significativo mais profundo. A partir de uma proposta específica, contribuindo para o leitor reexaminar, sistematizar ou desvendar determinada concepção de “realidade”, a literatura ainda resiste a uma noção de *falsa ideologia*. A literatura vai *de* encontro àquilo que é denominado como barbárie ou totalitarismo. Sob o ponto de vista de Theodor Adorno, a literatura colabora para ajuntar os destroços e as vicissitudes de uma vida fragmentada para, em seguida, renová-la *simbolicamente*. A literatura deturpa o que é visto como “correto”, revendo as percepções de um mundo muitas vezes injusto, questionando-as para reafirmá-las por meio de outro viés perspectivo mais intenso. Mesmo assim, isso não quer dizer que este viés seja o “verdadeiro”. A literatura engloba todas essas características (e muito mais...), a fim de representar uma “nova realidade”, por isso, paradoxalmente, tão “real”. A literatura também pode ser contraditória e apresentar suas riquezas simplesmente por intermédio de suas contradições. Desconstruindo e construindo, a literatura, enfim, contribui para formar um mundo ilusório ou “real”? Cabe ao leitor embrenhar-se nesse mundo se quiser desvendá-lo. Para tanto, tem de considerar, no mínimo, que a literatura o representa.

\*\*\*

Durante muito tempo, a relação entre obra, contexto histórico e estrutura trouxe inúmeros problemas de definição para o campo dos estudos literários: quer seja por acreditar somente no valor de determinada obra a partir da “realidade” circundante do próprio autor; quer seja por demonstrar que os seus aspectos estruturais eram concebidos como os mais importantes e, por isso, talvez as explicassem satisfatoriamente. Na verdade, uma das soluções que se poderia destacar seria a da junção das duas vertentes expostas, conforme foi sugerido por Antonio Candido:

Sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente dependente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 2000: 4)

Por isso, a perspectiva do presente trabalho tentou privilegiar principalmente as características internas das obras analisadas, correlacionando-as com os seus contextos. Assim, pôde-se observar que a perspectiva literária de Dyonelio Machado e de Paulo Menotti Del Picchia talvez apresentasse o mesmo método estético, embora eles tragam, em seus textos, temas e estruturas diferentes (já que as narrativas do primeiro são elaboradas a partir do gênero conto e, as do segundo autor, se aproximam muito mais da novela). Essa constatação também é possível se considerar o procedimento poético de alguns escritores que privilegiam o ponto de vista estético da modernidade<sup>71</sup>, segundo o qual admite que determinado autor observe atentamente o seu ambiente circundante para transformá-lo em material artístico. Não obstante, é essencialmente por meio da obra literária que esta aproximação se torna plausível. Depois de ter explicado isso, o tópico seguinte trará, de maneira sucinta, uma comparação entre as quatro narrativas.

---

<sup>71</sup> No livro *O ser e o tempo da poesia* (2004), Alfredo Bosi destaca o modo como Valéry, em suas “Memórias de um poema”, explica o seu método artístico. Nas palavras do próprio Valéry: “Observei que a caminhada me entretém muitas vezes em uma viva produção de idéias, com a qual ela manifesta por vezes uma espécie de reciprocidade: o andar excita os pensamentos, os pensamentos modificam o andar” (VALÉRY, apud BOSI, 2004: 101). Mesmo que o poeta esteja se referindo aos ritmos do poema, o que importa notar é que o externo (o ambiente social) emite sensações que, em alguns casos, colaboram eficazmente para a criação literária.

CONTRAPONTO REFLEXIVO: *DESESTABILIZAÇÕES DA MODERNIDADE*

*“Um monge descabelado me disse no caminho: ‘Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha idéia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo de uma ponte, mas pode ser também de em um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser um canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo’. E o monge se calou descabelado”.*

(MANUEL DE BARROS)

## A configuração de um mundo em ruínas

*En face de la contradiction essentielle, je soutiens mon  
humaine contradiction*<sup>72</sup>.

(Camus)

### I

Desde a Antiguidade, como um dos símbolos das máximas conquistas da humanidade, a cidade moderna está, constantemente, associada à aceção de progresso. Por conta disso, talvez fosse almejado construir um lugar onde o novo se tornasse predominante, colaborando para instaurar um mundo moderno cujas necessidades do ser humano seriam supridas. Nesse sentido, pode-se observar que

a relação novo/novidade/modernidade ocorre em face do espírito que compenetra e impulsiona as ações decorrentes de um desejo irreprimível de mudança. Sendo o desejo uma incessante atividade humana voltada para o preenchimento de todas as ‘faltas’ (...) — o novo, a novidade e a modernidade existiram e existirão sempre (SILVA, 2006: 46)

Esta aceção poderia ser denominada por *Utopia da Modernidade*. É importante perceber, por outro lado, que tal característica traz, diretamente, uma contradição, já que a modernidade é, por natureza, ambígua e paradoxal: filosoficamente falando, a novidade sempre pressupôs (e pressuporá) algo de antigo — um impasse imediato<sup>73</sup>. Mesmo assim, ela impulsiona os desejos do homem, criando um tipo de sensação que é indispensável para a vida.

Não é sem motivo que o projeto estético modernista valoriza, principalmente, o paradoxo formado entre ruptura e tradição. Na verdade, um dos méritos do modernismo brasileiro foi antever que havia uma necessidade de mudança, valendo-se de um ponto de vista que privilegiasse a constituição de um país melhor; e sustentando que, a partir de seu projeto artístico ou ideológico, também existiriam possibilidades de transformar os domínios sociais, culturais e até mesmo os setores políticos. Nas palavras de Mário de Andrade, o Movimento

---

<sup>72</sup> “Em face da contradição essencial, eu sustento a minha humana contradição”.

<sup>73</sup> Adorno, no excerto 150 de *Minima Moralia*, decreta a morte do novo, ao constatar que, na era atual “o culto do novo e com isso a idéia de modernidade é uma revolta contra o fato de que nada mais há de novo. O caráter sempre igual dos bens produzidos com máquinas, e o olhar sobre eles transforma tudo o que surge em algo já visto, em exemplar contingente de um gênero, em sócia do modelo... O novo, buscado em função dele mesmo, em certa medida produzido num laboratório, petrificado num esquema conceitual, transforma-se — em brusca aparição — em retorno compulsivo do antigo... Ofuscado vê romper-se o véu da sucessão temporal diante dos arquétipos do que é sempre igual: por isso a descoberta do novo é satânica, eterno retorno como danação” (ADORNO, 1993: 206-8).

Modernista “foi essencialmente um preparador; o criador de um estado-de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebatamento” (ANDRADE, 1974: 241). De tal forma, ao comparar as obras de Dyonelio Machado e de Menotti Del Picchia, não se busca reaverificar se o Modernismo continua a ser uma vanguarda inovadora ou de ruptura; nem reafirmar que um escritor é modernista e o outro faz parte de uma literatura de cunho regionalista, mas a perspectiva adotada considera essa corrente estética como um amplo sistema que permite observar o mencionado “espírito de crítica e de mudança”, a partir de seu conjunto. Por isso, parte-se do pressuposto de que a modernidade seja a conciliação dos opostos: ambivalentemente, ela se torna o confronto do antigo com o novo; ela tem a capacidade de juntar e de desajuntar, dialogicamente, traços da tradição para se manter “viva” e “ativa”.

## II

Por meio da análise das quatro narrativas, pode-se perceber, por um lado, uma tentativa peculiar de mapear trabalhos literários que representassem certas experiências concernentes à modernidade; mas, por outro, talvez as obras apresentem, ao mesmo tempo, uma *crítica às contradições* de uma específica acepção de civilização ou de progresso. Dentre outras características, seria possível que essas mesmas divergências reafirmassem a necessidade de um conflito por parte das personagens, diante das transformações de seu universo ficcional, que metaforicamente poderia ser considerado em estado de ruínas. Assim, na esteira de Gilles Deleuze, destaca-se que

atrás do homem verídico, que julga a vida do ponto de vista de valores pretensamente altos, está o homem doente, o doente de si próprio, que julga a vida do ponto de vista da sua doença, de sua degenerescência e esgotamento. E isso talvez seja melhor que o homem verídico, pois a vida doente ainda é vida, ela opõe à morte a vida, em vez de lhe opor valores superiores... Nietzsche dizia: atrás do homem verídico está o homem doente, doente da própria vida. (DELEUZE, apud FIGUEIREDO, 2003: 135)

O trabalho trouxe uma reflexão sobre algo que valorizasse a “metamorfose humana”, só que traduzida pela forma artística de cada texto trabalhado. A sua configuração temática ou estrutural, por mais distantes que sejam, permitem diversas aproximações. Assim sendo, é enfatizado reciprocamente o eterno combate do homem, ao enfrentar os seus anseios e as suas desilusões; o embate entre o “homem verídico” versus o “homem doente”. Portanto, trata-se também de retomar a milenar batalha entre a queda e a ascensão do ser humano — tal como a



simbólica condição de um Sísifo — considerando que ele reconheça a sua circunstância paradoxal e, mesmo assim, tente desvencilhar-se dela.

Diante de um mundo (pluri)representativo, os protagonistas de Dyonelio Machado e de Menotti Del Picchia expõem uma cegueira que os impedem de compreender o que se passa à sua volta. Ao ser observada por um ponto de vista metafórico, tal cegueira permite a elaboração de um amplo jogo interpretativo. Em decorrência disso, a improbabilidade de visão ou a incompreensão que cada personagem tem em torno de alguns fatos seriam atribuídas às suas ilusões ou às suas dúvidas. Mas estas nunca seriam, completamente, solucionadas, nem mesmo pela focalização do narrador, propiciando, portanto, diversas maneiras de interpretação. Além disso, determinadas observações teóricas sobre a cegueira, focalizando exclusivamente a literatura, contribuem para evidenciar outros importantes aspectos das narrativas, já que ela também apresenta “uma forma específica de experiência, caracterizada pelo limite, pela exposição do ser humano à fronteira do inumano, da incomunicabilidade, da impossibilidade de viver senão em uma condição trágica” (GINZBURG, 2004: 92-3). Claro que esta característica se dá de diferente modo nas produções analisadas.

A representação da trajetória de “vida” dos protagonistas vai ao encontro das constatações expostas acima, uma vez que ora eles passam por um tipo peculiar de despersonalização, ora perdem o domínio sobre suas próprias ações. Em todas as histórias, existe certa ruptura: os ideais deixam subitamente de corresponder aos anseios e passam a traduzir a aparente não-possibilidade de realização de alguma coisa que antes era tão desejada. Essa oscilação entre busca e não-concretização enfatizaria que, ao mesmo tempo, “a modernidade é a impossibilidade de permanecer fixo. Ser moderno [também] significa estar em movimento” (BAUMAN, 1998: 92). A fé transforma-se em incerteza; o nascimento em morte; os objetos, temporariamente, tornam-se coisas sem funcionalidade; a melancolia tenta configurar o vazio da condição do homem. Dessa maneira, é apresentado um mundo freqüentemente em conflito, pleno de desilusão e desencantamento. Somente o narrador de cada produção literária é testemunha da transfiguração desse ambiente antigo para o mais moderno; e ele analisa perspicazmente o que tais transformações significariam para as personagens. Também os seus traços de subjetividade demarcam as contradições e tensões dos embates alheios que geram a solidão, a loucura e a vertigem, vistas sob o prisma de uma força determinista e destrutiva.

O pobre homem valoriza, extremamente, os seus negócios que se limitam ao melhoramento da fazenda e à aquisição da máquina. Por isso, essas mesmas ideologias temporariamente o cegam, não lhe permitindo perceber que está em um estado inconsciente. Por

sua vez, a partir do ritual fetichista em torno da locomotiva, Angelo padece de profunda melancolia, no momento em que o narrador constata, ironicamente, que o personagem faz parte de um sistema mecânico; e ao averiguar que, ao contrário do que se pensava, a cidade pode ser um lugar de desilusão. Já com o protagonista Severino, da narrativa “O apóstolo”, por mais que ele procure na religião uma busca pela salvação, os seus preceitos acabam trazendo-lhe, paradoxalmente, a sua destruição e a das pessoas que estão à sua volta. Beatriz, personagem principal d’“O crime daquela noite”, almejando atingir a felicidade, contraditoriamente, mata o próprio filho.

Em síntese, em cada uma dessas composições artísticas, representam-se: a subversão de preceitos considerados tradicionais para a época; a crítica às contradições do progresso ou do mau uso da técnica; o questionamento a valores de uma sociedade preconceituosa e conservadora; tem-se também a demarcação do distanciamento e da abstração das relações pessoais e a problematização dos conflitos mais íntimos do ser humano, que, por vezes, até mesmo sem se dar conta destrói os seus próprios objetivos. Enfim, a modernidade ou o tecnicismo estão correlacionados aos conflitos pelos quais passam as personagens, ora focalizados pelas figuras das máquinas, ora pelas marcas que sublinham o desenvolvimento urbano ou citadino. Por exemplo, a imagem da São Paulo moderna aparece entrelaçada a um estupro e a um filicídio; o trator e a locomotiva são transformados em objetos que alienam e afligem o homem; e, a exemplo do que ocorre em inúmeras revoltas religiosas, a luta contra os “civilizados” e os “bárbaros” subverte, sarcasticamente, todos os ideais de progresso.

Sob essa focalização, percebe-se que existe um tipo de retrocesso presente na própria estrutura das obras, no momento em que a trajetória desses personagens é comparada com a de protagonistas de outras produções literárias. Tal aspecto poderia ser exemplificado pela representação de um impulso que deslocaria repentinamente o curso da diegese: o alto e o baixo, a queda e a ascensão estão lado a lado, exercendo a função de descaracterizar normas. Assim, a organização hierárquica perde a sua força de categorização: a ordem social é colocada ao avesso; as máquinas tomam o centro da ficção e deixam de lado a figura humana; talvez houvesse, até mesmo ironicamente, a sagração do profano ou a reverência passa a ser o escárnio, entre outros fatores. Tem-se um sutil deslocamento de significados ou da posição de certo personagem, privilegiando também o sentido oposto dos eventos: “a contramão da história”. A literatura é trabalhada como uma forma de expressão potencialmente crítica.

Portanto, possivelmente a relação entre ilusão/desilusão, formulada em meio a um *mundo moderno* repleto de transformações, perpassaria pelas quatro composições artísticas, traduzindo contundentemente um clima de

agitação e turbulência, atordoamento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e auto-desordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna (...). Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.” (BERMAN, 2000: 15-18)

Segundo a leitura sugerida, as imagens e formas discursivas de cada narrativa podem configurar, à sua maneira, a transformação do espaço ficcional. Um ponto de intersecção entre elas, poderia ser também a delimitação de aspectos de modernização e de subjetividade. Justamente porque o tema da cidade introduz, na literatura nacional, uma nova perspectiva artística, que para ser apresentada, na maioria das vezes, tinha de separar traços de atraso e de progresso. Um ponto de vista essencialmente histórico ou sociológico, que não considerasse, principalmente, as estruturas das obras, constataria que, no Brasil, a modernidade sempre foi camuflada pelo atraso. Por outro lado, conforme o que já foi mencionado, uma das definições de modernidade sempre pressuporá um tipo de atraso, por mais adiantada que uma nação estivesse. Esta é a eterna busca por tudo aquilo que é novo.

A interpretação dos dois contos de Dyonelio Machado não trouxe simplesmente características do passado rural (“Um pobre homem”), comparadas ao presente urbano (“Melancolia”), mas permite mapear também a representação da expansão da modernização, contida em conjunto nos dois ambientes representados. Aqui, em contato com as máquinas, talvez houvesse um choque perceptivo, que seria um dos responsáveis por sublinhar as mudanças da intimidade de ambos os personagens. Já n’“O crime daquela noite” e em “O apóstolo”, o meio figurativo também passa por delimitações que ora tendem a sistematizar categorias de urbanização, ora são passíveis de diferenciar aspectos mais locais, vistos propositadamente como periféricos. A partir de um esquema fundamental, têm-se algumas hipóteses em torno das seguintes formulações ocorridas no espaço representacional de cada obra:

- “Um pobre homem” \_\_\_\_\_ A transformação rendosa do meio rural.
- “Melancolia” \_\_\_\_\_ A delimitação da mudança entre campo e cidade.
- “O crime daquela noite” \_\_\_\_\_ O processo de urbanização.
- “O apóstolo” \_\_\_\_\_ A destruição do universo ficcional.

### III

Em seu livro *Le mythe de Sisyphe*, Albert Camus observa que, “em um mundo repentinamente privado de ilusões e luminosidade, o homem se sente um estrangeiro”<sup>74</sup> (CAMUS, 2006: 20). Aqui, o escritor chama a atenção para a impossibilidade de construir um mundo em unidade, em cuja estrutura existe um tipo de incoerência. Diante desse ambiente em declínio, talvez o homem não reconheça mais a si mesmo. A comparação entre os textos de Dyonelio Machado e de Del Picchia poderia sublinhar, em meio a outras constatações, que, apesar de toda a “dessemelhança” temática de cada obra, entre a configuração de seus mundos ficcionais existe alguma coisa em comum.

Considerado, no decorrer do trabalho, como um movimento de queda e ascensão, possivelmente um sentimento de decadência está presente no universo representacional das composições em questão. Semelhante àquele mal-estar da civilização do qual fala Freud, tal sentimento também seria um dos encarregados por apresentar as aflições e os conflitos. Em sentido profundo, a experiência pela qual passa qualquer uma das personagens as aproxima de modo contundente. Não é por acaso que, “partindo da mesma experiência profunda, as condições da vida moderna impõem à maioria dos homens a mesma quantidade de experiências<sup>75</sup> » (CAMUS, 2006: 86). Nesse ponto, então, caberia uma pergunta: de que forma o narrador de cada história focalizaria o universo literário? Para re-sistematizar uma possível definição, as observações que Walter Benjamin faz de *Angelus Novus* são, mais uma vez, sugestivas, pois consideram as ruínas como uma alegoria ocasionada pela paradoxal destruição do progresso.

Nas narrativas estudadas, talvez a imagem de um mundo em ruínas chame a atenção do leitor. Há uma pintura intitulada *Homem em Ruínas*<sup>76</sup> (1937), de Karl Hofer, que permite uma comparação plausível por representar a desrealização da figura do ser humano em torno de um ambiente em pleno desmoronamento. Nessa obra pictórica, a obscuridade das ruínas misturada à cor cinzenta do que sobrou dos prédios da antiga cidade, além de aproximar-se da tonalidade com a qual o homem é pintado, traduziria o seu próprio estado de espírito melancólico. Assim, o *Homem em Ruínas* não só aparece entre os destroços, mas também estaria com seus sentimentos totalmente abalados — é por esse motivo que, provavelmente, a sua face seria completamente tristonha.

---

<sup>74</sup> « dans un univers soudain privé d'illusions et lumières, l'homme se sent un étranger » (A tradução para o português é nossa).

<sup>75</sup> « Les conditions de la vie moderne imposent à la majorité des hommes la même quantité d'expériences et partant de la même expérience profonde » (A tradução para o português é nossa).

<sup>76</sup> A figura de Karl Hofer está reproduzida na página 183.

De certa maneira, ele tem consciência do que aconteceu e demonstra uma profunda reflexão diante daquilo que sobrou da urbe. Aqui, ao contrário da mencionada fotomontagem de Scott Mutter, que valoriza a ínfima dimensão da imagem do homem em face da máquina esplendorosa, a perspectiva imagética aparece nivelada, ou seja, a figura do indivíduo (do ser pensante e agente ativo) é equivalente em tamanho e proporção às imagens das ruínas que estão ao seu redor. Tem-se a representação, até mesmo, da desilusão do homem em face de tudo aquilo que, possivelmente, ele mesmo criou e destruiu. Resta-lhe somente a lembrança de algo que antes simbolizava, por excelência, um dos ícones da civilização. Sendo assim, uma intensa aceção de decadência é instaurada por meio do embate entre o que foi construído e o que está destruído. Mais uma vez, o ser humano está equiparado a algo que lhe é alheio, em meio a um Labirinto Moderno transformado em ruínas.

De modo geral, a voz que narra os eventos das obras de Dyonelio Machado e de Del Picchia focaliza o ambiente ficcional a partir da terceira pessoa (ou do nível heterodiegético). Mas, entre todas as narrativas, a diferença básica é que, algumas vezes, se mantém um distanciamento crítico e, outras, há uma minuciosa análise das personagens de modo a perscrutar a sua intersubjetividade — tal como ocorre explicitamente n<sup>o</sup> “O crime daquela noite”. Quer seja apresentando as transformações do espaço representacional, quer seja mapeando as suas interferências no percurso de cada personagem, o mundo moderno é apresentado de forma que fiquem bem claras as suas transformações<sup>77</sup>. Em todas as histórias, o responsável pela emissão narrativa observa certa desintegração da “identidade da experiência, [da] vida articulada e em si mesma contínua, que só a [sua] postura... permite” (ADORNO, 2003: 56). Esta também seria a desconfortante posição do narrador da literatura do século XX.

Nos contos de Dyonelio Machado, o narrador demarca os impasses subjetivos dos protagonistas, mas sem penetrar totalmente a sua intimidade. Porém, existe uma delimitação minuciosamente sistematizada que não deixa de sublinhar os pensamentos de Angelo e do pobre homem, uma vez que algumas questões são problematizadas e, a partir da contraposição de argumentos, forçam o leitor a pensar na condição de cada um dos personagens e a tomar as suas próprias decisões. Na narrativa “Um pobre homem”, o sujeito da enunciação freqüentemente se distancia do protagonista para apresentar de maneira neutra a sua situação social até o momento em que o próprio narrador aparece na história em primeira pessoa. Essa técnica garante a tensão narrativa por todo o desenvolvimento do conto. Já em “Melancolia”, além de distinguir, nitidamente, as transformações sofridas pelo campo e pela cidade, o narrador crítica a condição

---

<sup>77</sup> Em “Um pobre homem”, é importante frisar que o melhoramento das terras, valorizando exclusivamente o plantio, passa por um processo de modernização até que o protagonista obtenha a sua rendosa chácara. Em “Melancolia”, o processo de modernização destaca a transformação da cidade.

de Angelo, focalizando aquilo que poderia ocorrer com ele em determinada situação, mas não relacionando diretamente os seus próprios sentimentos com os do protagonista.

Por sua vez, em “O crime daquela noite”, as relações intersubjetivas são totalmente polemizadas pelo ponto de vista do relator dos fatos, que destaca, com freqüência, um tipo particular de *monologue intérieur*. Principalmente, a posição conflitante da protagonista, entre o afeto e o ódio à criança, acentua o citado impasse intersubjetivo. Além disso, a tendência é de explicitar os conflitos que giram em torno dos anseios mais recôndito dos personagens, revelando o preconceito e a trama do assassinio infanticida. Por seu turno, o narrador de “O apóstolo” é multifacetado e vê no espaço diegético um mundo de diversas faces. A sua ironia torna-se cada vez mais mordaz devido à focalização crítica e, a um só tempo, zombeteira que ele expõe em face da tradição religiosa junto às sandices do protagonista. Sarcasticamente, o ambiente é visto sob o prisma da destruição, com o intuito de marcar o porquê da guerra feita em Carijós.

Tanto em “O crime daquela noite” quanto n’“O apóstolo”, aquele que conta a história não fica neutro durante o processo de narração dos fatos; participa dele não apenas deixando profícuos rastros ideológicos pela história, mas sugerindo ou prevendo também, entre a fronteira do espaço ficcional das duas obras, a conseqüência dos acontecimentos por ele focalizados. Assim, os narradores de ambos os textos são, extremamente, inventivos, críticos e perspicazes; e transcendendo analiticamente a mecânica descrição de cenas, tornam-se capazes de fazer uma minuciosa analogia dos fatores psicológicos e sociais, focalizando o exterior ou o interior de todas as personagens.

Por mais irônico ou crítico que seja, o relator dos eventos das quatro composições não deixa de analisar também uma “sociedade em que os homens estão apartados de si mesmos”. É por conta disso que “na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo”, já que existe certa testemunha que evidencia “uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido” (ADORNO, 2003: 58-62). Os citados efeitos de distanciamento crítico ou de estranhamento não são utilizados com rigidez. Eles são transformados em um jogo que ora chama a atenção de determinado leitor, prendendo-o nas malhas da ficção, ora convidando-o a participar da trama de maneira a questionar os acontecimentos. A partir de choques, tais efeitos ainda são capazes de destruir “no leitor a tranqüilidade contemplativa diante da coisa lida” (idem, ibidem, 2003: 61). Conforme a análise apresentada, daí talvez provenha esse estranho efeito diante da inquietante condição de cada personagem, segundo a qual se admite que, apesar das incertezas ou das desilusões, tudo ainda parece normal.

Valendo-se de uma metáfora abrangente, poder-se-ia dizer que, diferente daqueles que vêm inofensivamente a marcha imensurável do progresso, os narradores das ficções de Del Picchia e de Dyonelio Machado compreendem o mundo moderno como um lugar potencialmente ambíguo: repleto de discórdia e, ao mesmo tempo, de vertigem, de íntimos conflitos e de destruição, onde as crenças são, às vezes, questionadas, destacando as suas próprias incoerências; onde a transmutação do meio não é, somente, feita em prol do desenvolvimento, mas também afeta drasticamente a “vida” das mesmas pessoas que a criaram.

Nos quatro textos, o tempo também estaria correlacionado à fugacidade dos relacionamentos e das concepções humanas. Tal como foi exposto por meio da comparação com o quadro de Goya, o tempo metaforicamente poderia ser acatado como a destruição de tudo aquilo que por ele mesmo foi criado. N’“Um pobre homem”, há uma demarcação temporal que é estabelecida por duas instâncias: a daquele que, num primeiro momento, relata a história do protagonista em terceira pessoa, de modo aparentemente neutro. Este é um tempo posterior ao de certos fatos e, por isso, ele é explicitamente resgatado pela memória do narrador. A outra delimitação diz respeito basicamente ao tempo dos acontecimentos, só que expostos até o momento do encontro entre aquele que narra com o personagem cuja história era contada. Daí em diante, há uma atualização temporal que traduz, diretamente, os diálogos e confronta as opiniões. Esse recurso estilístico permite, particularmente, a revelação das aflições que o pobre homem vivenciava em seu passado.

Em “Melancolia”, o tempo da narração e o tempo da narrativa estão muito bem desvencilhados para permitir que o sujeito da enunciação reflita sobre as supostas causas da situação melancólica de Angelo. Ele revê com detalhes a história de vida dos familiares do protagonista até a mudança deste para a cidade que está em plena expansão. Contudo, o seu relacionamento com a locomotiva é revelado por um ponto de vista tão irônico e mordaz quanto o do narrador de “O apóstolo”.

N’“O crime daquela noite”, devido à forma com a qual Beatriz observa o que se passa ao seu redor, a temporalidade dos eventos não obedece, rigorosamente, a uma ordem cronológica. Isso permite que o relator dos eventos perscrute a mente da protagonista, passando a avaliar, re-avaliar e até mesmo prever, mutuamente, os episódios. De seu lado, n’“O apóstolo”, o temporal também tende a linearidade, restringindo a perspectiva do narrador à vereda através da qual todos os personagens passam até a hora do aniquilamento por parte das autoridades. Por outro lado, o passar do tempo não deixa de estar vinculado à maneira com a qual o protagonista compreende o mundo: sob um prisma de desordem e de desmoronamento.

Em todas as narrativas, as mudanças não estão somente dirigidas ao que acontece no espaço ficcional (focalizando, por vezes, alguns aspectos de modernização), mas acentuam, principalmente, as próprias transformações dos protagonistas. Conseqüentemente, isso provoca a transmutação da perspectiva daqueles que relatam as histórias. Em síntese, a fugacidade temporal freqüentemente explicita um determinado tipo de fragilidade: que ora é passível de apresentar uma distinta correlação com a morte e ora traduz características intrínsecas à luta pela sobrevivência.

#### IV

Nas considerações a respeito das obras estudadas, privilegiou-se uma pesquisa que focalizasse inúmeras ocasiões em que a arte e literatura do século XX se defrontam “com a Desordem; que não é a desordem cega incurável, a derrota de toda a possibilidade ordenadora, mas a derrota fecunda, cuja positividade nos foi evidenciada pela cultura moderna”. Considerando essa perspectiva, “a ruptura de uma Ordem tradicional, que o homem ocidental acreditava imutável e identificava com a estrutura objetiva do mundo” (ECO, 2001: 23). Ainda que o contexto histórico de cada trabalho artístico analisado, até certo ponto, seja bem delimitado, as suas correlações temáticas ou estruturais admitem uma análise comparativa que sublinharia, de maneira ampla, as desilusões em torno do que seria uma crítica às contradições do mau uso da técnica ou de uma falsa concepção de progresso.

Não é difícil perceber que, ao expor uma dialética entre queda e ascensão, a acepção de decadência adotada aqui também admite abrangentes significados. Por exemplo, ela pode ser filosoficamente compreendida como a luta do homem diante de determinada perda aparentemente irrecuperável. Ela também seria passível de significar as destruições apresentadas nos universos ficcionais de cada narrativa, estabelecendo o *mutatis mutandis* da civilização. Isso ocorreria porque “o antigo nos aparece como ruína que os aproximamos do moderno igualmente fadado à destruição” (GAGNEBIN, 2005: 147). Ademais, a decadência poderia passar, até mesmo, por um processo crítico que apontaria para a necessidade de conscientização perante a alienação<sup>78</sup> ou a reificação, concentradas simbolicamente nas imagens das duas máquinas. Enfim, sob uma perspectiva totalmente cética, a noção de decadência talvez pudesse decorrer do seguinte eixo paradoxal: o desenvolvimento propiciado pelas próprias mãos e pela capacidade

---

<sup>78</sup> Uma das definições fundamentais da alienação — ao qual o presente estudo por vezes se refere — considera que “a alienação da humanidade, no sentido fundamental do termo, significa perda de controle: sua corporificação numa força externa que confronta os indivíduos como um poder hostil e potencialmente destrutivo” (MÉSZÁROS, 2006: 14).



intelectual do homem, contraditoriamente, o levaria de volta a um estado “primitivo”, de “regressão” e “declínio”.

Fundamentada sob determinada concepção teórica, assim como observa Márcio Seligmann-Silva, toda a literatura poderia ter o seu testemunho, pois “a literatura está na vanguarda da linguagem: ela nos ensina a jogar com o símbolo, com as suas fraquezas e artimanhas. Ela é *marcada* pelo ‘real’ — e busca caminhos, que levem a ele, procura estabelecer vasos comunicantes com ele” (SELIGMANN-SILVA, 20001: 112-15). Isso ocorre justamente porque a literatura é capaz de re(a)presentar ao homem as suas aflições e contradições mais íntimas. De forma vasta e significativa, os artifícios próprios à poética da modernidade poderiam ser considerados como auxiliares de auto-reconhecimento, já que, de modo *sui generis*, também induzem o homem à reflexão em torno dos acontecimentos de seu ambiente de vida.

Com a aparente falta de humanidade, possivelmente tais produções reforçam a recíproca oposta. Ou seja, a configuração de um mundo onde a perda dos sonhos e da crença em algo transcendental; a metafórica incomunicabilidade das personagens; os aturdimentos psíquicos acarretados por uma condição trágica; o humano versus o inumano – tudo isso, junto a tantos outros aspectos, não deixa de apontar para aquilo que também é essencial ao *homem humano*, atribuindo à arte literária uma de suas antigas funções: a necessidade de conscientização em face da representação de um mundo alegoricamente tomado por ruínas. Esta seria a situação do multifacetado “herói contraditório”, aquele que Banville “chamou de ‘o homem moderno em sua plenitude, com suas fraquezas, suas aspirações e seu desespero’” (BERMAN, 2000: 134). Assim, a contradição ou o paradoxo seriam representados com a sua máxima força ou ironia.

\*\*\*

Conforme as considerações expostas no desenvolvimento de todo o trabalho, observou-se que o conjunto das produções analisadas não está direcionado exclusivamente ao objeto material, ao psíquico ou a aspectos que incluem o social, mas estabelece, peculiarmente, uma interação entre todas essas categorias de modo a privilegiar o seu sistema. Em virtude do tom estético-literário de cada trabalho artístico mencionado, talvez a modernidade adquira um valor expressivo que também pode ser interpretado como crítico. Desse modo, buscou-se uma interpretação que considerasse a representatividade artística como capaz de reinventar e de renovar o “mundo” por intermédio da arte da escrita. Por conta disso, não se esqueceu de que “em face da ordem formal que o autor estabeleceu para a sua matéria, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo” (CANDIDO, 1969: 2000). Nesse sentido, destacou-se, sobretudo, a obra como um sistema *ativo e multiforme* e, em outro patamar, tentou-se apontar para a necessidade de uma releitura da produção literária dos dois autores estudados.

Com outras palavras, considerou-se a análise da obra como um sistema que permite variadas interpretações, não tentando restringi-las a uma perspectiva única. Por isso, ao mesmo tempo, não se pode esquecer da intencionalidade que todo texto literário também traz em sua estrutura. Depois de muito refletir sobre a sistematização da produção artística, em seu livro *Sobre a literatura*, Umberto Eco chama atenção para o fato de que os trabalhos de literatura “não somente dizem explicitamente aquilo que nunca poderemos colocar em dúvida mas, à diferença do mundo, assinalam com soberana autoridade aquilo que neles deve ser assumido como relevante e aquilo que não podemos tomar como ponto de partida para interpretações livres” (ECO, 2003: 13). Portanto, por mais que a literatura permita inúmeras possibilidades de interpretação, a sua estrutura é ordenada de tal modo que não deixa de estabelecer o caminho de leitura a ser tomado.

## Considerações finais

Apesar de suas diferenças artísticas ou ideológicas, tanto Paulo Menotti Del Picchia quanto Dyonelio Machado foram intelectuais comprometidos com o seu tempo. A seu modo, ambos privilegiaram o livre-arbítrio; e sabiam das dificuldades que um escritor tinha para manter uma obra presente no ciclo social. Mesmo que por algum período não tivessem um reconhecimento artístico notório, os dois autores não deixaram de acreditar no potencial da arte. Não foi por acaso que, ainda sem publicar os seus romances, Dyonelio nunca tenha desistido de escrevê-los. Alguns de seus livros só vieram a ser conhecidos depois de sua morte. E, por mais que tenha sido questionado pela crítica literária, Menotti Del Picchia freqüentemente percebeu que uma sociedade, cada vez mais individualista, sempre terá necessidade da poesia.

Do mesmo modo, eles constataram que a literatura poderia ser utilizada como um utensílio crítico e renovador, que representasse e questionasse as desavenças sociais, políticas, econômicas e culturais. Assim como Dyonelio Machado, Menotti tinha em mente que as divergências acarretadas pela utilização da técnica, para fins políticos essencialmente ilícitos, também poderiam induzir o homem a um mundo de desencanto. Um dos pontos mais expressivos apresentados pelas quatro narrativas é, justamente, o de colaborar para problematizar esses temas, focalizando-os, sobretudo, a partir de seu contexto histórico. Só que os escritos de Del Picchia se voltam, mais explicitamente, para assuntos que confrontam tradição versus ruptura e, por isso, talvez pudessem ser considerados, entre outras características, como *tipos* de “manifestos literários”. Com *Um pobre homem*, Dyonelio não traduz somente aspectos sobre a “condição humana”, mas ele também expõe, de antemão, traços essenciais que fariam parte de seus romances de maturidade.

Tanto Menotti quanto Dyonelio também lutaram contra as causas da reificação e da alienação do homem. Mas, para eles, estas não dizem respeito apenas à dominação dos setores exclusivamente econômicos ou à estranha transformação de um indivíduo em qualquer tipo de objeto. Elas também poderiam estar relacionadas à maneira como um artista elabora uma obra e para quem ele a compõe. Em seus textos, os dois autores sempre valorizaram assuntos que respeitassem o leitor. Sem dúvida, diante de ideologias ditatoriais ou tradicionalistas, cada um deles colaborou significativamente para inovar a literatura brasileira. Portanto, ao problematizar questões referentes ao mau uso da técnica ou relativas às contradições do progresso, é importante que fique bem claro que nenhum dos dois escritores pode ser considerado como conservador.

A proposta comparativa, longe de sistematizar, minuciosamente, as semelhanças e diferenças de cada narrativa, tentou apontar algumas das observações expostas acima. Assim, foi considerada a possibilidade de mapear as riquezas de todas as obras em seu conjunto e não restringi-las a um único ponto de vista apreciativo. Em algumas ocasiões, privilegia-se o que as produções literárias têm em comum e, em outros momentos, estão destacados diferentes tipos de leitura. Ainda que o tema da modernidade norteie alguns pontos fundamentais da análise, ele aparece ampliado de maneira a exemplificar possibilidades de adaptá-lo a diferentes perspectivas teóricas que poderiam ser correlacionadas a outros textos da literatura nacional.

Se, por um lado, são particularizadas as mudanças de concepções interligadas às diferentes tendências teóricas utilizadas, por outro, o trabalho valoriza a obra literária como um rico e amplo sistema representativo. Claro que tais transformações também ocorreram na medida em que a pesquisa foi sendo desenvolvida. É por conta disso que, de alguma maneira, a focalização sugerida não procura sistematizar apenas um recorte temático ou de um mesmo campo teórico. As temáticas referentes à reificação, à alegoria, a revoltas religiosas ou a artes pictóricas exemplificam, peculiarmente, a diversidade das questões suscitadas pelas próprias produções artísticas de Dyonelio Machado e de Menotti Del Picchia.

Desde o título do trabalho, “Representação e crítica da decadência do mundo moderno”, é indicado um tipo de problematização que não deve ser considerada como pejorativa e nem está direcionada à pergunta se as composições de Menotti Del Picchia e de Dyonelio Machado são “bem” ou “mal” elaboradas. É muito mais significativo perceber que este título faz alusão a certa concepção de mundo, recorrente na teoria crítica de Walter Benjamin, que apresenta, em muitos de seus textos, as contradições impostas pela tão discutida falsa concepção de progresso ou pelo equivocado uso da técnica. Estas duas acepções foram, maquiavelicamente, exploradas durante o século XX de forma a garantir, paradoxalmente, o totalitarismo, a exploração do homem ou, até mesmo, o “direto à guerra”.

Falar de modernidade brasileira, é ao mesmo tempo trilhar um caminho esquivo que leva às inúmeras ambigüidades do termo, quer no campo político, social e cultural, quer no âmbito filosófico e literário, por exemplo. Por essa razão, uma das questões fundamentais foi a de trazer parte dessa teorização a fim de traçar algumas possíveis e fecundas reflexões: tanto retomando causas relativas à modernização da cidade, do sistema agrário, e do desenvolvimento tecnológico, quanto sublinhando características do trágico moderno ou das transformações que, através dos tempos, sofrem alguns conceitos concebidos como tradicionais. Sendo assim, tais questões aparecem vinculadas à própria diversidade que é permitida, exclusivamente, pela leitura de obras literárias.

O diálogo de cada narrativa com o seu contexto histórico também aparece peculiarmente demarcado. A relação de “O apóstolo” com a revolta popular que ocorreu na cidade de Itapira; a minuciosa representação da incipiente metrópole paulistana, configurada n’“O crime daquela noite”; a polêmica em torno da modernização da agricultura e da urbe gaúcha, particularizada nos contos “Um pobre homem” e “Melancolia”, respectivamente. Segundo as análises, todas essas observações apontam para a preocupação que Menotti Del Picchia e Dyonelio Machado tinham sobre as questões da modernidade do período em que as suas narrativas foram escritas. Portanto, procurou-se sublinhar tanto a modernidade presente no contexto da época quanto a influência dessa mesma modernidade só que traduzida pela elaboração textual dos dois escritores.

Por intermédio da representação da condição social de alguns dos personagens ou da necessária busca pela modernização, percebeu-se que, em cada produção literária, há um ponto de vista que não deixa de polemizar questões concernentes ao subdesenvolvimento ou à dependência econômica — o impacto do antigo com o novo sempre gerou conflitos freqüentemente representados pela literatura brasileira. Nesse sentido, os textos analisados propositadamente deformam e questionam não só a estilização de uma retórica tradicionalista, mas também criticam as ideologias de modernidade impostas, ainda hoje, por muitos países que visam, exclusivamente, o domínio da economia, além da exploração de bens naturais e culturais.

Às vezes, falar dos embates entre as contradições do progresso e da técnica parece ter ficado completamente *démodé* ou, até mesmo, sem propósitos; ou, ainda, interpretados de modo errôneo e reducionista, como um discurso “panfletário” e “meramente marxista”. No entanto, não é possível desconsiderar a importante causa de muitas pessoas que passaram a vida inteira analisando e lutando contra um falso discurso que versava, entre outras coisas, sobre a dominação política do homem. Enfim, é também nesse sentido que o trabalho traz uma leitura das quatro narrativas dos livros *Um pobre homem* e *O crime daquela noite*. Retomando, mais uma vez, o que disse o próprio Mário de Andrade, depois de muito refletir sobre o Movimento Modernista: talvez mais importante do que as questões escolásticas de estética seja o “melhoramento político do homem”.

## Referências bibliográficas

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- ANDRADE, Jorge. *Marta a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, Oswald. *Estética e política*. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento do texto de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.
- ANTUNES, Letizia Zini. Teoria da Narrativa: o romance como epopéia burguesa. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo: Arte & Ciência, Faculdade de Ciências e Letras, UNESP-Assis, 1998. p. 181-220.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Os Sertões. In: \_\_\_\_\_. BOSI, Alfredo (Org.). *Araripe Júnior. Teoria, crítica e história literária*. São Paulo-SP: EDUSP; Rio de Janeiro-RJ: LTC, 1978.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo; posfácio de Celso Lafer. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.
- ARISTÓTELES. Poética. In: \_\_\_\_\_ et al. *Textos escolhidos*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. p.34-75. (Os pensadores)
- ARON, Raymond. *Les désillusions du progrès*. Paris: Éditions Calmann-Lévy, 1986.
- AZEVEDO, Sílvia Maria. Manuel Benício: um correspondente da Guerra de Canudos. *Revista USP - Dossiê Os Sertões: cem anos*, São Paulo, n.54, p. 82-95, jun/ago, 2002.
- BANNOUR, Wannda. Schopenhauer. In: \_\_\_\_\_ et al. *La Philosophie et L'Histoire*. Paris: Hachette, 1973. p.219-30.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud, Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Forni Bernardini et al. São Paulo: Editora Unesp; HUCITEC, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira: São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

BARROS, Manuel de. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BAPTISTA, Abel Barros. “Fito na vida”, ciúme e destino. Seis apontamentos sobre São Bernardo. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

BARTHES, Roland. Crítica e verdade. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 185-231.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.165-196.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra e Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, Arte e política*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.p.197-221.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-32.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: \_\_\_\_\_ et al. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewaldt. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores) (Segunda versão)

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. *A modernidade e os modernos*. Trad. H. K. M. Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). *O Futurismo italiano — manifestos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

BERNUCCI, Leopoldo M. Pressupostos historiográficos para uma leitura de Os Sertões. *Revista USP - Dossiê Os Sertões: cem anos*, São Paulo, n. 54, p.6-15, jun/ago, 2002.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

BOLLE, Willi. *A Fisiognomia da metrópole moderna: representação da metrópole em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. A modernidade segundo Walter Benjamin. In: MUTRAN, Munira H; CHIAMPI, Irlemar (Orgs.). *A questão da modernidade*. São Paulo: FFLCH-USP, 1993. p. 65-74.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1995, p.7-24.

\_\_\_\_\_. Moderno e modernista na Literatura Brasileira. *Temas de ciências humanas*, São Paulo, n. 6, p.141-42, 1979.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: \_\_\_\_\_. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988. p.274-87.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia*. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CALASANS, José. Canudos origem e desenvolvimento de um arraial messiânico. *Revista USP - Dossiê Os Sertões: cem anos*, São Paulo, n. 54, p. 72-81, jun/ago, 2002.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora pensamento-cultrix, 2002.

CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Haroldo de, CAMPOS Augusto de. *Revisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. Por uma poética sincrônica. In: \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 203-223.

CAMPOS, Haroldo. Texto e História. In: \_\_\_\_\_. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 13-22.

\_\_\_\_\_. Poesia e Modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-69.

CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Éditions Gallimard, 2007.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernandez (Org.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1960.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CESCHIM, Joseli Enersto. Dyonelio Machado, 37 anos depois. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1979.

CHAGAS, Moacyr. *São Paulo e seus homens de letras: Menotti Del Picchia e suas obras*. São Paulo: Livraria Zenith, 1923.



COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

COMPAGNON. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSTA LIMA, Luiz. A Reificação de Paulo Honório. In: \_\_\_\_\_. *Por que Literatura?* Petrópolis: Editora Vozes, 1969.

\_\_\_\_\_. O leitor demanda d(a) literatura. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 9-39.

\_\_\_\_\_. *Mimeses e modernidade: formas das sombras*. Colaboração especial de Flora Süssekind. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

\_\_\_\_\_. *Limites da voz: Montaigne*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

CHIAMPI, Irlemar (Org.). *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

DEL PICCHIA, Menotti. *O Gedeão do Modernismo: 1920-22*. Introdução, seleção e organização: Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983.

\_\_\_\_\_. *A longa viagem: segunda etapa*. São Paulo: Martins, 1972.

\_\_\_\_\_. *Discurso de Recepção do Dr. Menotti Del Picchia na Academia Brasileira de Letras*. São Paulo: Indústria Gráfica Siqueira Salles de Oliveira, 1944.

\_\_\_\_\_. *A semana revolucionária*. Organização Jácomo Mandatto. São Paulo: Editora Pontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *O crime d'aquela noite*. São Paulo: Editora Clube do Livro, 1948.

\_\_\_\_\_. *O homem e a morte*. São Paulo: Livraria Martins, 1968.

\_\_\_\_\_. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1974.

DOSTOIEVSKI, Fiodor Mikhailovitch. *Crime e castigo*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

DUCLÁS, Nei. Quarenta anos de silêncio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 fev. 1979, p. 27.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. 2. ed. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ELIOT, Thomas Stearns. A tradição e o talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Arte Editora, 1989. p.37-48.

FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1987.

FACIOLI, Valentin. Um grande romancista do Brasil. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 mar. 1979. Livros.

\_\_\_\_\_. Euclides da Cunha: consórcio de ciência e arte (canudos: o sertão em delírio). In: BRAIT, Beth (Org.). *O sertão e Os Sertões*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. p.35-59.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O *lógos* trágico na obra de João Guimarães Rosa. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004. p.113-26.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

FRAYZE-PEREIRA, J.A. Entre os sonhos e a interpretação: aparelho psíquico/aparelho simbólico. *Psicologia USP*, São Paulo, v.10, n. 1, p.199-233, 1999.

FREITAS, Maria Teresa de. *Modernidade e consciência histórica: a ficção literária de André Malraux*. Tese de Livre-Docência em Letras — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo-USP, 1991.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 14. Direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. p.275-91.

\_\_\_\_\_. O Mal-Estar na Civilização. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 21. Direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006. p.73-148.

\_\_\_\_\_. O Futuro de uma Ilusão. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 21. Direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006. p. 15-63.

FREUD, Sigmund. Fixação em Traumas — O Inconsciente. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v.18. Direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. p. 323-336.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2.ed. Rio de Janeiro: imago, 2005.

GALEFFI, Romano. *Fundamentos da criação artística*. São Paulo: Melhoramentos; EdUSP, 1977.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora: a Guerra de Canudos nos Jornais*, 4ª Expedição. São Paulo-SP: Ática, 1977.

GÁRATE, Miriam V. Civilização à barbárie n'Os Sertões. *Remate de Males. Revista do Departamento de Teoria Literária*, Campinas, (Instituto de Estudo da Linguagem - Unicamp), n. 13, p. 57-66, 1993.

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

GINZBURG, Jaime. Cegueira e literatura. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004. p. 89-99.

GODOY, Marcio Honorio de. *Dom Sebastião no Brasil: fatos da cultura e da comunicação em tempo/espaço*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Texto: Suplemento à poética de Aristóteles. *Transformação. Revista de Filosofia*, (Fundação para o desenvolvimento da UNESP), São Paulo-SP, V. 23, p. 123-126, 2000.

GOLDMANN, Lucien. *Crítica e dogmatismo na cultura moderna*. Trad. Reginaldo di Piero e Célia E. A. di Piero. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1973.

GRAWNUER, Maria Zenilda. *A instituição literária: análise da legitimação da obra de Dyonelio Machado*. Porto Alegre: IEL: EDIPUCRS, 1997.

\_\_\_\_\_. *A arte alegórica na literatura brasileira: a tetralogia opressão e liberdade*, de Dyonelio Machado. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1994.

GUINSBURG, Jacó & Isa Kopelman. Apresentação. In: STEINER, George. *A Morte da Tragédia*. Trad. Isa Kolpelman. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. XIII- XV.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Editora 34, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HARDMAN, Francisco Foot. Tróia de taipa: Canudos e os irracionais. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Morte e progresso: Cultura Brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Editoa Unesp, 1998. p. 125-36.

\_\_\_\_\_. HOMO INFIMUS: a literatura dos pontos extremos. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004. p. 67-78.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

\_\_\_\_\_. O primeiro livro. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 3 set. 1983. Caderno Letras & Livros, p. 10.

HOHLFELDT. As chagas da sociedade brasileira. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 3 fev. 1980.

HOLLANDA, Sergio Buarque de. *O espírito e a letra* – estudo de crítica literária, 1947- 1958. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v.2.

HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor. A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas. In: \_\_\_\_\_. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985. p.113-156.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. 2.ed. Trad. Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Editora Globo, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUYSSSEN, Andreas. Introdução; A dialética oculta: vanguarda – tecnologia – cultura de massa. In: \_\_\_\_\_. *Memórias do Modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 7-69.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). *A literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.

JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1999.

JOBIM, José Luiz (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

KAHLER, Erich. *La desintegración de la forma en las artes*. Trad. Jas Reuter. México, 1969.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KOTHE, Flávio R. Da brasilidade picaresca. In: \_\_\_\_\_. *O cânone imperial*. Brasília: Editora da UNB, 2000. p. 409-32.

LAFETÁ, João Luiz Machado. *A Crítica e o Modernismo*: São Paulo: Duas Cidades, 1974.

\_\_\_\_\_. O Mundo à Revelia. In: \_\_\_\_\_. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1976.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores & leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LANCELOTTI, Mario. A. *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

LANDA, EVA. O preconceito como violência do pensamento: espaço narcísico e imagem do outro. In: HARDMAN, F. F (Org.). *Morte e progresso: Cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Editora Unesp, 1998. p. 71-79.

LLOSA, Mario Vargas. *A Verdade das Mentiras*. São Paulo: Arx Editora, 2004.

LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 2003. p. 63-81.

LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

\_\_\_\_\_. Posfácio. In: HARDMAN, F. F (Org.). *Morte e progresso: Cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

LUCIENTES, Francisco Goya. *Os desastres da Guerra*. Seleção e tradução dos excertos de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário, 2003.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *L'Ame et les Formes*. Traduit de l'allemand par Guy Haarscher. Notes Introductives et Posface de Guy Haarscher. Paris: Gallimard, 1974.

\_\_\_\_\_. A Arte como Autoconsciência do Desenvolvimento da Humanidade. In: \_\_\_\_\_. *Introdução a uma Estética Marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. 2.ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MACEDO, Tania Celestino. Caminhos da escrita de uma cidade: a presença de Luanda na literatura angolana contemporânea. In: MILTON, H. C; SPERA, J.M. S. (Orgs.). *Estudos de Literatura e Lingüística*. Assis-SP: FCL-UNESP-Assis Publicações, 2001. p. 35-54.

MACHADO, Dyonelio. *Um pobre homem*. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. *O cheiro de coisa viva: entrevistas, reflexões e um romance inédito: O estadista*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1995.

\_\_\_\_\_. *O louco do Cati*. São Paulo: Ática, 1984.

\_\_\_\_\_. *Os ratos*. São Paulo: Ática, 2002.

\_\_\_\_\_. *Desolação*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

\_\_\_\_\_. *O estadista*. In: GRAWUNDER, M.Z. (Org.). *O cheiro de coisa viva: entrevistas, reflexões e um romance inédito*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1995.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MACIEL, Laury. Romance de tensão crítica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 3 fev. 1980, p.17.

MANN, Thomas. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. *SCHOPENHAUER*. O pensamento vivo de Schopenhauer. Trad. Pedro Ferraz do Amaral. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

- MARTINS, José de Souza. *Fronteira: a degradação do outro nos confins do mundo*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- MARTINS, Wilson. *O Modernismo*. V. VI. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.
- MATTTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- MATTÉI, Jean-François. *A barbárie interior – ensaio sobre o i-mundo moderno*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- MARTINS, Cyro. 24 horas da vida de um masoquista: a propósito de os ratos de Dyonelio Machado. In: \_\_\_\_\_. *Escritores Gaúchos*. Porto Alegre: Movimento, 1981. p.66-72.
- MCGIM, Bernard. Apocalipse (ou Revelação). In: ALTER, R; KERMODE, F. (Orgs.). *Guia Literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- MÉSZÁROS, István. *A teoria da alienação em Marx*. Trad. Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2006.
- MICHALSKI, Lucie Didio. Dyonelio Machado: esquecimento ou conspiração do silêncio, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 set. 1978. Caderno de Sábado, p.5.
- MIRANDA, Mário de França. Salvação cristã na modernidade. In: BINGEMER, Maria Clara Lucchetti (Org.). *O impacto da modernidade sobre a religião*. São Paulo: Edições Loyola, 1992. p.197-221.
- MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *Os limites da civilização do sertão: um estudo das categorias civilização e barbárie em alguns romances brasileiros*. Dissertação (mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1977.
- MULINACCI, Roberto. No encaço do trágico: A tragédia, o romance e os paradoxos da modernidade literária. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.p. 161-174.
- MUSZKAT, Malvina. *Consciência e identidade*. São Paulo: Ática, 1986.
- MUTRAN, Munira H, CHIAMPI, Irleamar (Orgs.). *A questão da modernidade*. São Paulo: FFLCH-USP, 1993.
- NESTROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- NOLL, J. G. Ausência e negação. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1979, p.5.
- NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAZ, Octavio. La búsqueda del presente. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Toronto, v. XVI, n. 3, p.383-93, set, 1992.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PESAVENTO, Sandra. J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano — Paris*, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. *História do Rio Grande do Sul*. 5.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Mariani Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: \_\_\_\_\_. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Editora Globo, 1999. p. 101-114.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 1976.

REIS, Carlos. Testemunhas de diversa intenção. In: \_\_\_\_\_. *Estatuto e perspectiva na ficção de Eça de Queirós*. Tese (Literatura Portuguesa) — Faculdade de Letras de Coimbra. Coimbra: Livraria Almeida, 1975.

REIS, Carlos, ANA; Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. *Análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: I N L, 1996. p. 75-97.

\_\_\_\_\_. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Roco, 2000. p.9-26.

SANTAELLA, Lucia. As artes do corpo biocibernético. In: DOMINGUES, D. (Org.). *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SANTAELLA, Lucia; WINFRIED, Nöth. *Imagem. Cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: civilização e barbárie no pampa argentino*. Trad. Aldyr Garcia Schlee. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 1996.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos Trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

\_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

SELL, Antoine ; COLI, Jorge. Quelques sentiers dans les Sertões. *Remate de Males. Revista do Departamento de Teoria Literária*, Campinas, Instituto de Estudo da Linguagem - Unicamp, n. 13, p.13-18, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e Trauma: um Novo Paradigma. *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*. Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, p.103-118, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Deonísio. 100 anos: Dyonelio Machado. *O escritor*, São Paulo, 5 ago. 1995, p.3.

SILVA, Maria Ivonete Santos. *Octavio Paz e o tempo da reflexão*. São Paulo: Scortecci, 2006.

STEINER, George. *A Morte da Tragédia*. Trad. Isa Kolpelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STAROBINSKY, Jean. *As máscaras da civilização*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao Pós-modernismo*. Trad. Luiz Carlos Daher e Adélia Bezerra de Meneses. São Paulo: Nobel, 1986.

\_\_\_\_\_. Paisagens da Solidão. In: \_\_\_\_\_. *Paisagens da Solidão: ensaios sobre filosofia e cultura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1986.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

TODOROV, Tzvetan. Préface. In: \_\_\_\_\_. *Nouvelles histoires extraordinaires* (de Edgar Allan Poe). Trad. Charles Baudelaire. Sant-Amand: Gallimard, 1980.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da Modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

VECCHI, Roberto. O que resta do trágico. Uma abordagem no limiar da modernidade cultural brasileira. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004. p.113-126.

VENTURA, Roberto. Euclides da Cunha no Vale da Morte. *Revista USP - Dossiê Os Sertões: cem anos*, São Paulo, n. 54, p.16-29, jun/ago, 2002.

VÉSCIO, Luiz Eugênio. *Os ratos: uma leitura da história social da Porto Alegre dos anos 30*. Dissertação (mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1994.



VELLINHO, Moysés. Dyonelio Machado: do conto ao romance. In: BAUMGARTEN, Carlos A. (Org.). *Ensaaios Literários*. Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro: CORAG, 2001. p. 98-106.

VANDENDORPE, Christian. Allégorie et interprétation. *Poétique*, Paris, n.117, p.75-94, fev, 1999.

ZERR, Joseph. A odisséia psicológica de um anti-herói. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 18 maio. 1975.

ZYGMUNT, Bauman. Arrivistas e párias: os heróis e as vítimas da modernidade. In: \_\_\_\_\_. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Luís C. Fridman. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1998. p. 91-105.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

\_\_\_\_\_. Dyonelio Machado: o percurso de uma narrativa social. *Zero Hora*, Porto Alegre, 28 nov. 1981. *Jornal de Ensino*.

WILLEMART, Philippe. O conceito de modernidade em Baudelaire. In: MUTRAN, Munira H, CHIAMPI, Irlemar (Orgs.). *A questão da modernidade*. São Paulo: FFLCH-USP, 1993. p. 48-52.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. P. H. Brito. 1. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

## Ilustração 1

Scott Mutter: *Train*



Scott Mutter, book *Surrational Images*. The American Museum of Photography.

<http://www.photographymuseum.com/mutter/escalator.html>. Acesso em 16 de fevereiro de 2007.

## Ilustração 2

Albrecht Dürer: *Melancolia I.*



<http://www.navigo.com/wm/paint/auth/durer/>. Acesso em 24 de agosto de 2007.

### Ilustração 3

Francisco Goya: *Saturno devorando a un hijo*.



<http://museoprado.mcu.es/35.html> . Acesso em 30 de setembro de 2007.

#### Ilustração 4

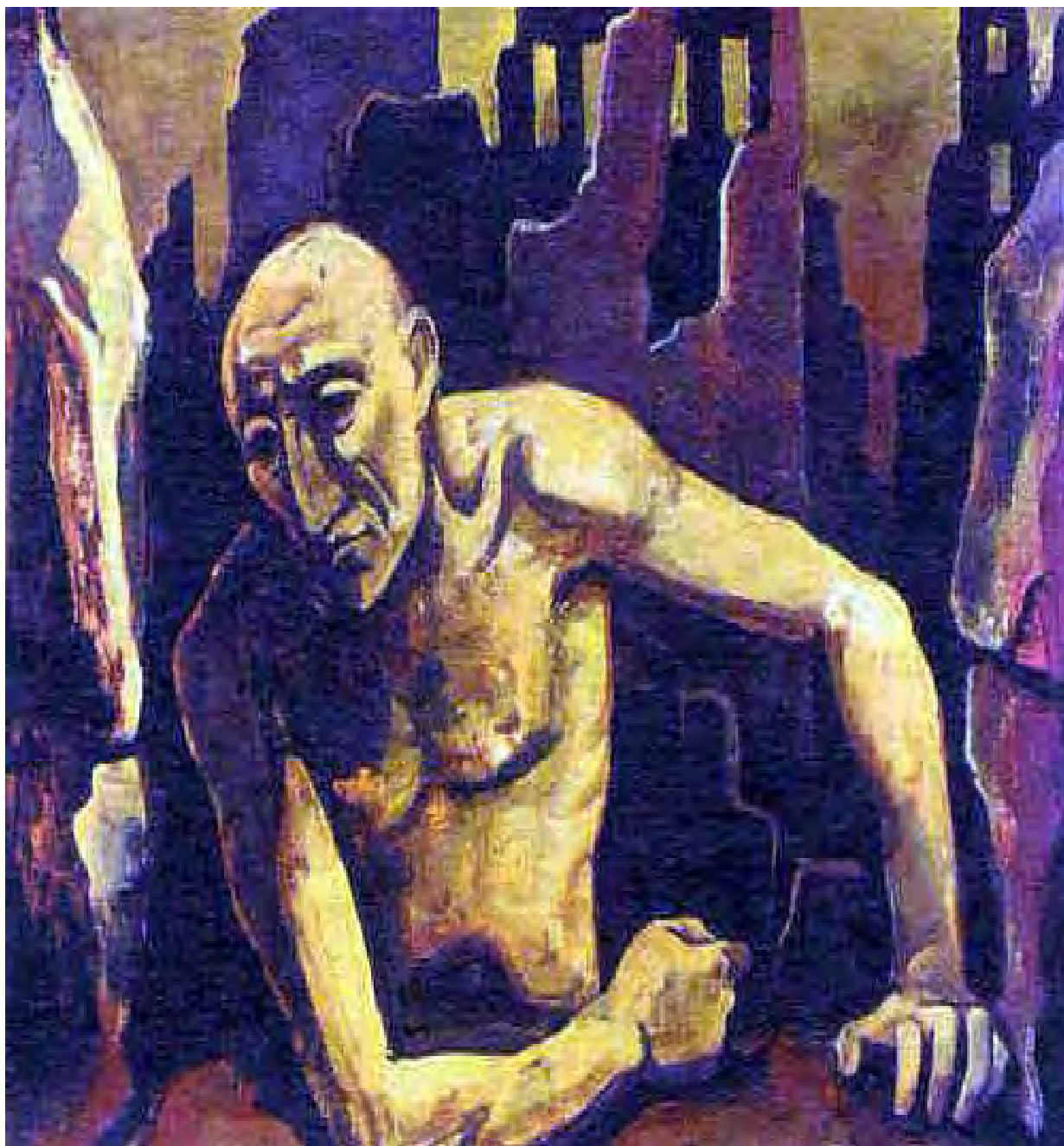
Paul Klee: *Angelus Novus*.



<http://www.leedstrinity.ac.uk/depart/media/staff/ls/WBenjamin/Angelus.html>. Acesso trinta de setembro de 2007

## Ilustração 5

Karl Hofer: *Homem em Ruínas*



[http://www.museum-kassel.de/index\\_navi.php?parent=1657](http://www.museum-kassel.de/index_navi.php?parent=1657). Acesso em 16 de setembro de 2007.