

Célia Regina Cavicchia Vasconcelos

Os ratos, de Dyonélio Machado: uma leitura alegórica



1910001130



Célia Regina Cavícchia Vasconcelos

***Os ratos*, de Dyonélio Machado: uma leitura alegórica**



Célia Regina Cavicchia Vasconcelos

***Os ratos*, de Dyonélio Machado: uma leitura alegórica**



T 1.130/02

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração em Literatura Brasileira, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Tieko Yamaguchi Miyazaki

São José do Rio Preto
2002



Dedicatória

A vocês,
Que tinham os sábados plenos de sol,
os domingos plenos de convites,
e ficavam apenas 'plenos' de mim:
Vilson, Caio, Rachel, Vilson Filho
e Augusto.



Agradecimentos

À professora Tieko Yamaguchi Miyazaki, pela orientação no desenvolvimento deste trabalho.

À minha mãe Déa, aos meus irmãos Maria Lúcia e Celso que, carinhosamente, me apoiaram e incentivaram.

VASCONCELOS, C.R.C. *Os ratos, de Dyonélio Machado: uma leitura alegórica*. São José do Rio Preto, 2002, 226 p. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de São José do Rio Preto.

RESUMO:

O presente trabalho procura explicar, num primeiro momento, o significado da alegoria, desde a Retórica Antiga até os conceitos atuais de Walter Benjamin. Procura também oferecer dados sobre o autor e sua obra. Depois de fornecer um pequeno resumo de alguns estudos já realizados sobre a obra *Os ratos*, de Dyonélio Machado, faz, em seguida, uma análise do romance sob uma perspectiva alegórica, com a finalidade de desvelar significações outras.

PALAVRAS-CHAVES: alegoria, fragmento, história, modernidade, leitor, metáfora, símbolo.

VASCONCELOS, C.R.C. *Os Ratos (The Rats)*, by Dyonélio Machado: an allegorical reading. São José do Rio Preto, 2002, 226 p. (Dissertation of Arts, Area of Concentration: Brazilian Literature) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus of São José do Rio Preto.

ABSTRACT:

The initial aim of this research is to explain the meaning of allegory, from Ancient Rhetoric to the modern concepts of Walter Benjamin. An attempt is also made to present some data about the author and his work. After presenting a short summary of some studies on Dyonélio Machado's *The Rats*, the novel is analysed from an allegorical perspective, with the aim of revealing other meanings.

KEY-WORDS: allegory, fragment, history, modernity, reader, metaphor, symbol.

ÍNDICE

Introdução	09
-------------------	----

Capítulo I

1. Arte alegórica: considerações	15
1.1. A alegoria na Retórica Antiga	20
1.2. A alegoria na Idade Média	28
1.3. A alegoria no Renascimento e Barroco	35
1.4. A alegoria no Romantismo	39
1.5. Modernidade na poética de Baudelaire	44
1.6. A alegoria nos estudos de Walter Benjamin	49
1.6.1. Ruína, morte e fragmento	52
1.6.2. A aura, a obra, a leitura alegórica	54
1.6.3. O texto, o sonho	57
1.6.4. A metáfora, o símbolo, a alegoria	61

Capítulo II

2. O autor e o seu tempo	65
2.1. Uma trajetória de vida política e literária	66
2.2. A época: condições em que foi produzida a obra	76

Capítulo III

3. <i>Os ratos</i> : leituras	83
3.1. A leitura da homologia entre a estrutura social e a estrutura romanesca	85
3.2. A leitura do discurso eu x outro	91
3.3. A leitura do discurso psicanalítico	93

3.4. A leitura dos elementos do espaço romanesco e da relação entre autor, instituição literária e história	94
---	----

Capítulo IV

4. <i>Os ratos</i> : uma leitura alegórica	100
4. 1. O olhar	104
4. 1. 1. O olhar e o eu x o outro	107
4. 1. 2. O olhar, e o leitor, o autor e a obra	127
4. 1. 3. O olhar e o tempo	142
4. 1. 4. O olhar e a luz	149
4. 2. O mercado	160
4.2.1. O mercado e “as penas no inferno”	167
4.2.2. O mercado e a ressurreição	176
4.3. A casa	189
4.3.1. A casa e a alma	198
4.3.2. A casa e a obra	206
	201

Conclusão	212
------------------	-----

Bibliografia	217
---------------------	-----

INTRODUÇÃO

“Os ratos, em sonho, aumentam as angústias e desesperos do dia de busca de Naziazeno, intensificando e ampliando o seu presente já dilacerado.”

“Os ratos representam o universo degradado de Naziazeno Barbosa.”

“Os ratos são os indivíduos ‘vigaristas’, ‘marginais’ que agem clandestinamente na noite para a obtenção do dinheiro.”

“Os ratos simbolizam os roedores dos valores maiores de Naziazeno.”

“Os ratos representam o resultado de uma formação histórico-social paternalista que preconizou a cordialidade como forma de relacionamento humano para garantir, não uma verdadeira cidadania, mas apenas a subsistência por meio das migalhas do poder.”

Esses enunciados formam um condensado mosaico das sentenças já dadas, por importantes pesquisadores, sobre o romance *Os ratos*, de Dyonélio Machado, quanto ao significado desses roedores, a partir da analogia com o enredo e as personagens. Observamos que são análises apoiadas na Psicanálise, na dimensão social e nas raízes históricas da formação do caráter nacional brasileiro. Abordados na terceira parte deste

trabalho, esses laboriosos estudos provam, comprovam e convencem. Mas, quando lemos o romance, fica-nos ainda certa sensação de que o discurso literário dyoneliano parece dizer muito mais do que aparenta.

Foi exatamente por conta dessa sensação, de que a obra remete a significações outras, que o interesse para uma maior fruição do texto foi aguçado. O resultado foi a descoberta de uma singular pesquisa, realizada por Maria Zenilda Grawunder, em 1994, na Universidade Católica do Rio Grande do Sul, que analisa a presença da alegoria nos romances, do mesmo autor, *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*. Motivos simbólicos como a luz, o homem-cão e a metáfora da viagem, já embrionários em *Os ratos*, e recorrentes nessa tetralogia, possibilitaram a visão de que um “dizer outro” poderia emergir. A confirmação de que o jogo alegórico também subjaz à leitura de *Os ratos* é possível a partir do momento em que se passa a focalizar o *leite* como objeto do desejo a ser alcançado pela personagem central Naziazeno, e não a busca do dinheiro para pagar o leiteiro, como sugerem as pesquisas até então realizadas. Assim, verificamos que o *leite* desencadeia uma rede metafórica de símbolos e imagens que, disseminados pelo tecido textual, vão convergindo a uma configuração final totalizadora, isto é, a uma visão da totalidade que, segundo Kothe (1986, p.17) é característica inerente à leitura alegórica por desvelar aspectos que, de outra maneira, tenderiam a ficar ocultos.



Por meio das pesquisas já realizadas sobre Dyonélio Machado, podemos confirmar o caráter inovador da modernidade que sua obra apresenta quanto à temática, à condição da trama e ao estilo utilizado. E o fato de possibilitar reflexões sobre questões de estética e poética reveste sua obra de universalidade no contexto da literatura. A presente pesquisa, partindo da hipótese de que a leitura alegórica em *Os ratos* é também uma possibilidade, pretende colaborar para que sejam salvos pelo texto aspectos efêmeros da realidade histórica, disseminados em fragmentos e ruínas, a partir da constelação de elementos históricos, míticos, oníricos, simbólicos, figurativos, imagéticos, conceptuais e outros elementos em que se funda o estatuto da elegoria. Se a alegoria se instala, segundo Benjamim (1984), onde o efêmero e o eterno coexistem, e se a preocupação maior do texto alegórico é salvar as coisas em seu momento de transitoriedade, então estaremos atingindo nosso objetivo maior que é o de resgatar elementos do texto que, sem uma leitura alegórica, poderiam continuar no reprimido da História.

Para que esse objetivo seja alcançado, a presente pesquisa se desenvolveu seguindo a seguinte ordenação metodológica:

1. No primeiro capítulo, são observadas considerações teóricas sobre o conceito de alegoria, desde suas primeiras manifestações na Retórica Antiga até a modernidade. A opção por essa trajetória, apesar de



um pouco exaustiva e até considerada, por muitos, desnecessária, serviu para fundamentarmos melhor a alegoria no seu conceito dialético como fenômeno de criação, arte de representação e interpretação e, principalmente, de, na atualidade, servir pra inverter *padrões consagrados da arte pela Arte* e recuperar a *questão das funções artísticas, que parecem apontar para aspectos asseguradores da permanência e transcendência de textos* (Grawunder, 1994, p.10). A poética da modernidade que coloca o artista como observador reflexivo e crítico de sua época, em pleno mundo que se apresenta fragmentado, é a teoria difundida por Walter Benjamin e na qual nos apoiamos para a conceituação da alegoria. *Origem do drama barroco alemão* é a sua obra na qual nos baseamos para o desenvolvimento dessa conceituação, especificamente em seu capítulo *Alegoria e drama barroco*. Outras obras de Benjamin também foram utilizadas como apoio, como *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* e *Documentos de cultura e documentos de barbárie*. Foram ainda imprescindíveis as interpretações e elucidações das teorias benjaminianas feitas por Flavio René Kothe, em *Para ler Benjamin, Benjamin e Adorno: confrontos e A alegoria*. E, por fim, utilizamo-nos da teoria de Paul Ricoeur para uma rápida diferenciação entre metáfora, símbolo e alegoria.

2. O segundo capítulo traça uma trajetória da vida e obra de Dyonélio Machado. Tal procedimento justifica-se, porque, na visão



alegórica de mundo que se configura em *Os ratos*, os núcleos imaginários que caracterizam o espaço e personagens sugerem informações do espaço e do tempo histórico do autor. O objetivo, no entanto, será mostrar, num dos momentos da análise da obra na quarta parte, que o alegórico confirma-se exatamente por partir do plano individual econômico, social, político, filosófico, psicanalítico profissional e ideológico para deixar transfigurar, no texto, o eternamente universal obtido pelo jogo analítico-alegórico do próximo-distante.

3. No terceiro capítulo, são feitos comentários resumidos das pesquisas e estudos mais importantes já realizados sobre o romance *Os ratos*, de Dyonélio Machado, com a finalidade de servir de apoio e referência para algumas constatações em nossas análises e para também mostrar que o discurso alegórico é complemento e enriquecimento e não negação de idéias e concepções;

4. No quarto capítulo, por fim, faz-se a análise da obra a partir de uma leitura de concepção alegórica. Concepção que, na peregrinação do herói romanescos, a localização espaço-temporal mediada pelo fenômeno do olhar leva ao afloramento da estrutura profunda do texto e, assim, realidade e verdades vão sendo desveladas. A ajuda de outros autores com seus pressupostos teóricos foi necessária. O dialogismo de Mikhail Bakhtin, por exemplo, ajuda-nos a entender o texto como um espaço em que podem



ocorrer polêmicas do escritor com o *Outro* e do *eu* com o *não eu*. A teoria sobre o profano e o sagrado, de Mircea Eliade, socorre na concepção do mercado como trajetória de morte e ressurreição e a de Gaston Bachelard ajuda, a partir de uma concepção simbólica embasada na psicanálise, a entender que a casa é símbolo de acolhimento e consagração do herói. Significativas foram também contribuições dos estudos sobre a fenomenologia do olhar, do ponto de vista filosófico, psicanalítico e literário.

Espera-se, assim, por meio da concepção histórico-alegórica eleita por Dyonélio Machado como forma de dar maior sentido à existência humana, contribuir para o estudo da literatura no Brasil e, particularmente, para os estudos sobre a obra desse autor gaúcho, da primeira metade do século XX que foi um dos grandes responsáveis na construção do ideal de modernidade na literatura nacional, tal qual preconiza Walter Benjamin: não se pode aceitar *um conceito ingênuo de literatura como cópia da realidade* e, sim, é preciso procurar *mostrar como a não-cópia do real é que leva a literatura a um grau mais alto de conhecimentos da realidade* (Kothe, 1976. p.95). Isso quer dizer que a literatura é mais artística e verdadeira, quando diz o “outro”, quando potencia seu momento alegórico.



CAPÍTULO I

1. Arte alegórica: considerações

Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra¹.

Assim define alegoria Sérgio Paulo Rouanet no ensaio introdutório da obra *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin. Entendemos, assim, que a alegoria consiste num discurso que faz entender outro, numa linguagem que oculta outra. Podemos, então, *considerar alegoria toda concretização, por meio de imagens, figuras e pessoas, de idéias, qualidade ou entidades abstratas, ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional*².

A narrativa, por implicar um enredo, teatral ou novelesco, e por ser expediente também do desenvolvimento da metáfora, constitui-se como forma adequada à concretização do mundo abstrato. *Auto da alma*, de Gil

¹. ROUANET, S. P. In: BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (texto de apresentação). p. 37.

². MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 15-6.



Vicente, *A divina comédia*, de Dante, são exemplos de produções alegóricas.

A fábula, em que os personagens animais revelam, por meio de suas falas ou atos, supostas verdades sobre a humanidade, também é *uma forma de alegoria desenvolvida*³. A parábola, história que tem como objetivo exprimir uma verdade religiosa, é alegoria, assim como também pode constituir-se como alegoria a sátira, como acontece com *As viagens de Gulliver*, de Swift, por exemplo⁴.

Com esses exemplos, podemos confirmar que a alegoria, geralmente, é vista como *figura de linguagem, portanto como parte da retórica*⁵. No entanto, a linguagem verbal não é a única forma de representação da alegoria. Muitas obras da escultura e da pintura sugerem muito mais do que aquilo que nelas vemos. Kothe (1986) cita como exemplo a figura da Justiça, em que cada elemento (os olhos vendados, a espada, a balança) diz alguma outra coisa daquilo que parece à primeira vista (a igualdade de todos perante a lei, a força de poder impor as decisões, o sopesar dos atos postos em julgamento).

Essa representação concreta de uma idéia abstrata é uma atitude

³. KOTHE, F. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. p.13

⁴. SHAW, H. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Publicação D. Quixote, 1982. p. 22-3.

⁵. KOTHE, F.R. Op. cit., p. 6.



humana muito antiga. No desejo de dar formas aos conteúdos mentais, o homem, desde a sua origem, tem deixado marcas como as inscrições rupestres, no interior de grutas, e os hieróglifos. Mas o termo alegoria pela primeira vez aparece entre os gregos, como Platão e Aristóteles. Depois, a discussão é retomada por Cícero e Quintiliano. A alegoria foi empregada pelos antigos persas, árabes e judeus e aparece empregada também no Antigo Testamento. Atingiu o ápice, na modernidade, na época cavaleiresca e cristã da idade Média e no séc. XVI, quando *as doutrinas bíblicas entraram a mesclar-se com as mitologias clássicas*⁶. No século XVII, o cerne da visão alegórica consiste na *exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento*⁷. Com regularidade, os séculos seguintes também exploram a alegoria.

Mas se “dizer o outro” foi sempre uma prática da habilidade imaginativa humana, não significa que o conceito de alegoria tenha sido igual em todas as épocas. Filósofos e intérpretes da Arte, em suas discussões a respeito desse fenômeno artístico, têm mostrado que a alegoria conserva, no próprio conceito, certa abstração, dada a ambigüidade de significação.

João Adolfo Hansen, por exemplo, afirma que *não se pode falar*

⁶. MOISÉS, M. Op. cit., p. 16.

⁷. BENJAMIN, W. *Origem do drama barraco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 188.



*simplesmente de a alegoria, porque há duas: uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica*⁸. Segundo ele, mesmo que simetricamente inversas, são complementares. A alegoria dos poetas, construtiva ou retórica, é uma maneira de falar e a alegoria dos teólogos, interpretativa ou hermenêutica, é um modo de entender.

Interpretando essa conceituação de Hansen, Grawunder esclarece que os casos se apresentam não exatamente como duas alegorias, mas como diferentes momentos de visão alegórica, ambas exigindo criação e interpretação ou entendimento⁹. E acrescenta, citando considerações feitas por Kothe sobre W. Benjamim:

Como conceito, alegoria pressupõe sentido hermenêutico no seu momento da criação e no momento de reinterpretação do discurso, que pode conter ou revelar um universo contextual outro que não o formalmente manifesto. A distinção talvez esteja no caráter da intencionalidade de tendência estética, ou outra, o que é difícil detectar, só explicável, em relação às condições históricas que cercam o momento da criação e atribuição de sentido alegórico, na emergência de obras. Relaciona-se a um possível referencial significativo para os autores, analogicamente desencadeador da criação, apenas parcialmente apreensível pelos

⁸. HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986. p. 1.

⁹. GRAWUNDER, M. Z. *Arte alegórica na literatura brasileira: a tetralogia opressão e liberdade*, de Dyonélio Machado. Porto Alegre, 1994. 399p. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, p. 16-7.



intérpretes, se resgatadas certas condições e significados de seu aparecimento ou desaparecimento¹⁰.

Na experiência hermenêutica, o sentido *é um construto a ser engendrado no processo interpretativo, criado pelo intérprete, de acordo com as suas circunstâncias e os seus propósitos, sua bagagem, seus pontos de vista etc..* (Koch, 2002, p. 18). O homem, segundo Ricoeur (1988, p. 2-4), utiliza uma linguagem interpretativa criadora de sentido e, numa atitude filosófica do *compreender*, procura elucidar as múltiplas funções do *significar* humano. E, se o símbolo faz *pensar*, propõe, então, uma hermenêutica que *visa a uma decifração dos comportamentos simbólicos do homem*. Esse é trabalho de pensamento que faz aflorar o sentido oculto no sentido aparente.

Walter Benjamin, na sua tese sobre o drama barroco alemão, decifra a alegoria como expressão, assim como a linguagem e a escrita também o são. Enquanto escrita, é entendida como um sistema convencional de signos, que expressa algo que é diferente, que é o outro daquilo que representa. E é neste revelar e esconder, desvelar e velar o *Outro*, que Benjamin ressalta o caráter dialético aparente da alegoria, mostrando que ela implica num relacionamento e num julgamento da

¹⁰. Essas considerações, utilizadas por Grawunder, foram extraídas de KOTHE, R. *O sentido da alegoria*. In: *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978. p. 62.



história¹¹. Assim, Benjamin decifra a história na própria escrita alegórica, que significa o seu outro, *a escrita que é o não-ser do que ela representa*¹².

Atingir, então, o objetivo pretendido na presente pesquisa exige considerações mais detalhadas dos estudos feitos por Benjamin sobre o sentido da alegoria. Antes, é preciso fazer um resgate da presença e função expressiva da alegoria em alguns momentos históricos.

1. 1. A alegoria na Retórica Antiga

A Retórica Antiga foi a única prática, antes da Gramática, através da qual a nossa sociedade conheceu e observou a linguagem e seu funcionamento. A arte da palavra estava ligada à reivindicação de propriedade. E foi ao nível do conflito social que nasceu um primeiro esboço da palavra fingida. Corax lançou a primeira retórica, puramente sintagmática, isto é, do discurso e não do traço, da figura. Instituiu as cinco partes da *oratio* (o exórdio; a narração ou ação; a argumentação ou prova, a digressão e o epílogo). A poesia era a única literatura e a palavra fictiva, a dos poetas, não tinha acesso a esse estatuto. Foi então com Górgias, que veio para Atenas em 427 e foi o interlocutor sofista de Sócrates no *Górgias*, que se deu a passagem do verso para a prosa. Ao passar os versos dos

¹¹. Idem, *ibidem*, p. 66.

¹². KOTHE, F. R. A alegoria. In: _____. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 29.



trenos (elogios fúnebres) para a prosa, fez nascer o gênero *epidíctico* ou demonstrativo. Surge, assim, uma prosa decorativa, prosa espetáculo. A arte retórica, que tinha um pólo sintagmático, isto é, uma ordem das partes do discurso, a *taxis* ou *dispositio*, passa a ter também um pólo paradigmático, que são as “figuras” de retórica, a *léxis* ou *elocutio*¹³.

O discurso retórico, de persuasão, busca, então, o requinte da forma de linguagem e mescla recursos da linguagem comum e da lírica, como as imagens e alegorias, por exemplo.

O homem sempre teve necessidade de criar imagens, totens, objetos e símbolos para assegurar a sobrevivência, ativar a memória, atingir o sobrenatural, harmonizar-se com o universo ou compreender e participar dos mistérios da vida e da morte. Para isso, o homem vale-se do procedimento analógico, isto é, representa o mundo criado pela imaginação por analogia ao dos homens. Ao construir símbolos pelo método analógico de raciocínio, o homem mostra uma capacidade de pensar para além do método indutivo e dedutivo¹⁴. Filósofos e poetas usam a analogia como recurso hermenêutico. Transpõem a analogia mítico-religiosa para a filosófica, funcional, mecânica, científica e matemática. Platão, por exemplo, vê a analogia como uma necessidade para o conhecimento do estranho, do obscuro ou não dado sensível da natureza humana. O método

¹³. BARTHES, R. A Retórica Antiga. In: _____. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1985. p. 23-4.

¹⁴. GRAWUNDER, M. Z. Op. cit., p. 30.



análogo é uma das leis gerais do conhecimento humano e, por ele, estabelecem-se as categorias do Bem e do Mal, do Belo e da Verdade, noções de deveres e funções da Filosofia, Arte, ensino e política. O impossível de conhecer passa a ser possível, sob determinadas condições que, para o filósofo, são preenchidas pela mediação das imagens¹⁵.

Na dialógica platônica, o método para alcançar o conhecimento é colocar, entre o pensamento humano e o objeto a apreender, a mediação de uma imagem mais fácil. Na alegoria da Caverna, por exemplo, a condição de prisioneiro da caverna é análoga à dos mortais encerrados no mundo das aparências, o que leva à discussão filosófica da noção do ser e do não ser¹⁶.

A metáfora, a imagem e a alegoria foram consideradas por Platão como recursos dialéticos e pedagógicos, mas o filósofo desprezava-as como corpo do discurso. Como eram analogias preferidas pelos poetas (e Platão desprezava-os em oposição aos filósofos), vaticinava que serviam apenas como roupagem de uma idéia.

Na retórica aristotélica, encontramos a oposição de dois sistemas: um retórico e outro poético. *Arte Retórica* trata da comunicação cotidiana, do discurso público e a preocupação é regular a progressão do discurso, de idéia em idéia. *Arte Poética* trata de uma arte da evocação imaginária e a preocupação é regular a progressão da obra, de imagem em

¹⁵. Idem. Ibidem, p. 35

¹⁶. PLATÃO. *A república*. São Paulo: Dif. Européia do Livro, 1965. v.1, p. 35-6.



imagem¹⁷. Temos então a arte que busca o efeito de persuasão, por meio da emoção e intelecto e efeito das palavras, e a arte apenas emotiva, mimética.

Se *retórica* é uma técnica da eloquência e a sua importância é a própria eloquência e persuasão e se a *poética*, como arte de compor poemas, principalmente trágicos, produz a purificação das paixões, do terror e da piedade, então esta e aquela delineiam dois universos distintos do discurso¹⁸. Mas, para efeito de verossimilhança e adequação ao público, a elocução verbal, tanto retórica quanto poética, deve valer-se dos muitos artifícios oferecidos pela linguagem (antíteses, metáforas, imagens, escolha de termos e jogos de palavras). Assim, *Retórica* e *Poética* aproximam-se como arte, devem seguir regras de criação (*lexis*) e considerar também as analogias. Aristóteles propõe, por exemplo, que a narrativa retórica seja adequada ao espírito a quem se dirige e tenha caráter moral e intencional, o que implica no uso de ilustrações, argumentos, máximas e entimemas entremeados. Temos, então, uma arte de linguagem sob critério funcional e uma concepção da metáfora como ornato útil ao estilo, *tropo conveniente para dar clareza e agrado na transposição de sentido*¹⁹.

Aplicando a analogia ao problema da identidade dos princípios e

¹⁷. BARTHES, R. Op. cit., p. 27.

¹⁸. RICOEUR, P. *A metáfora viva*. Porto: Rés, 1983. p. 19.

¹⁹. GRAWUNDER, M.Z. Op. cit., p. 44.



dos elementos pertencentes a categorias diferentes, Aristóteles permite perceber uma igualdade ou uma similitude de relações²⁰. Observação importante para nosso estudo, pois é dessa faculdade humana de estabelecer relações entre as significações múltiplas do ser que a produção de Arte se vai valer para a seleção e uso das formas simbólicas e alegóricas.

Já os estóicos, no séc. IV, influenciados por Heráclito, Platão e Aristóteles, destacam a alegoria como mecanismo para sugerir ou expressar o significado de um discurso, *unindo vários significados num só, cuja interpretação depende da descoberta dos sentidos ocultos*²¹. Mas a concepção aristotélica da retórica como arte do discurso deixou por vários séculos de ter influência, só reaparecendo na Idade Média.

Os retores gregos, no século II antes de Cristo, afluem a Roma. Surgem as escolas de retórica, onde se ensinam as dissertações persuasivas (as *suasoriae*) e o gênero judicial (as *controvérsias*)²². Os romanos se beneficiam, na tradição forense e pragmática, com a arte decorativa e a retórica dos gregos. A valorização da eloquência, do discurso oral, permite que figuras, imagens e alegorias continuem sendo buscadas na analogia, *não como valor estético, apenas como tropos da linguagem, ornatos, noção*

²⁰ . RICOUER, P. Op. cit., p. 406.

²¹ . GRAWUNDER, M. Z. Op. cit., p. 45.

²² . BARTHES, R. Op. cit., p. 29.



que caracteriza a herança latina para o pensamento ocidental, pelo ensino da Retórica e da Gramática²³.

Cícero é o grande orador latino que, de certa forma, pragmatizou a teoria aristotélica e colocou a retórica como Arte. *De oratore*, *Brutus* e *Orator* são obras que reafirmam a importância dos tropos, entre os quais a alegoria, como fatores de brilho da *elocutio*, ornatos persuasórios do discurso forense e atratividade dos *topoi*, enfatizando a aproximação entre ornamento e conteúdo²⁴.

No final do paganismo e início da era cristã, prosa retórica e poesia versificada e métrica se separam. Agora, além do prestígio dos discursos dos oradores, ricos em imagens e alegorias, também a poesia de Luciano, as tragédias de Sêneca, as fábulas de Fedro e as *Odes* de Horácio oferecem exemplos de parábolas e alegorias.

Tomando como exemplo a *Ode IV* de Horácio, que se inicia por uma sequência de metáforas, o retor romano M. Fábio Quintiliano, que viveu no primeiro século da era cristã, em sua *Instituição Oratória III*, analisa a alegoria em sua etimologia, definindo-a no latim como *inversio* e *tropo*²⁵.

²³. GRAWUNDER, M. Z. Op. cit., p. 47 (Grawunder faz também, citando JEANROY, A. et PUECH, A. *Histoire de la littérature latine*. Paris: Mellottee, s/d., um breve inventário da literatura latina e do universo religioso romano desta época).

²⁴. Idem. Ibidem, p. 48.

²⁵. HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986. p. 13.



Sob o ângulo da primeira forma, apresenta um sentido diverso do das palavras, e às vezes até contrário. Ela pode apresentar: a) uma coisa (*res*) em palavras e outra em sentido (caso em que estão a metáfora, a comparação, o enigma) e b) algo totalmente diverso do sentido das palavras (como o sarcasmo, o provérbio, a contradição e até a ironia). Quintiliano pensa a alegoria como ornamentação oratória ou poética, ao passo que a metáfora é tropo lexical. Assim, a alegoria continua sendo vista como “metalogismo” ou “simbolismo proporcional”²⁶.

Sob o ângulo do tropo, a alegoria, segundo Quintiliano, é uma transposição de relações de enunciados, o que implica em um sentido próprio, que pode ser literal ou ausente, e também em um sentido figurado, resultado das interpretações das redes de relações associativas²⁷.

Assim, em Quintiliano, a alegoria, de acordo com a maior ou menor clareza da relação sentido próprio/sentido figurado, retoricamente, classifica-se em:²⁸

- a. *Tota allegoria* ou alegoria perfeita ou enigma: que é a alegoria fechada sobre si mesma, sem marca lexical do sentido próprio representado. O efeito é a obscuridade, o hermetismo. O que certamente levou Kothe a afirmar, a partir de considerações

²⁶ Idem. Ibidem, p. 13.

²⁷ Idem. Ibidem, p. 14-9.

²⁸ Idem. Ibidem, p. 24-31.



sobre a alegoria no citado poema de Horácio: *o que numa certa época pertence ao repertório convencional de uma sociedade torna-se ininteligível para outras, obrigando a buscar explicações na erudição histórica*²⁹.

b. *Permixa apertis allegoria* ou alegoria imperfeita: alegoria em que pelo menos parte do enunciado se encontra lexicalmente ao nível do sentido próprio. A coexistência do próprio e do figurado indica mais clareza e, por isso, é considerada mais didática. Hansen (p. 30) lembra que Cícero alude a esse tipo, quando mostra que a alegoria é uma transição do próprio para o figurado.

c. *Mala affectatio* ou *inconsequentia rerum* ou incoerência: alegoria em que ocorre a mescla de metáforas de campos semânticos disparatados e que não se ordenam num único feixe de significações. A incoerência está no fato de, na livre substituição do próprio pelo figurado, este, passando muito evidentemente para o primeiro plano, compromete a ordem lógica das idéias.

De um modo geral, e sumariamente, a alegoria, na Retórica Antiga, manifesta-se como tropo de pensamento, uma ampliação da

²⁹ KOTHE, F. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. p.20.



metáfora, consistindo na substituição, *mediante uma relação de semelhança, do pensamento em causa, do qual aparentemente se trata, por outro, num nível mais profundo de conteúdo*. Pode oscilar, portanto, entre dois pontos: por um lado, pode apresentar sinais que revelem e explicitem o pensamento intencionado e, por outro, pode mostrar-se, fechada, o que dificulta a apreensão do sentido pretendido³⁰.

1. 2. A alegoria na Idade Média

Segundo Huizinga, a frase de São Paulo *porque agora vemos através de um espelho, obscuramente; mas depois veremos face a face é a verdade que melhor exprime o espírito medieval*³¹. Pressentia-se estar em face de um enigma, mas apesar disso continuava-se a procurar discernir as figuras do espelho, explicando imagens por outras imagens. Assim, *o simbolismo era como um segundo espelho que se opunha ao do próprio mundo dos fenômenos*³².

Durante a Idade Média, reinado da alegoria, a emoção religiosa tendia a transformar-se em imagens. E o excesso de imagens em que o pensamento religioso se aventurava a dissolver-se *teria produzido apenas*

³⁰ Idem. Ibidem, p. 19.

³¹ HUIZINGA, J. *O declínio da Idade Média*. São Paulo: Verbo/USP, 1998. p. 184.

³² Idem. Ibidem, p. 193.



*uma fantasmagoria caótica se a concepção simbólica não a tivesse envolvido num vasto sistema onde cada figura tinha o seu lugar*³³.

O homem medieval via a manifestação de Deus em todas as coisas e o seu mundo era povoado de significados, referências e suprasentidos. A tendência, quase que primitiva, era a de incorporar no conceito de uma determinada coisa, tudo o que com ela tinha uma relação qualquer de semelhança. E a atividade mitopoética do homem clássico, na verdade, via-se prolongada na tarefa de elaborar novas figuras e referências em harmonia com o *ethos* cristão. Essa sensibilidade ao sobrenatural e essa tendência mítica levam a pensar o simbolismo medieval como uma fuga da realidade da época, que era caracterizada pelo deterioramento dos campos, pelas pestes, pela decadência das cidades, pelas carestias e pela mortalidade precoce. E, ao lado do Estado monacal que era uma espécie de garantia da ordem e tranquilidade sociais, o apego ao simbólico pode ter sido uma reação imaginativa ao sentimento de crise³⁴.

Assim, através da visão simbólica, Deus fala ao homem sobre o modo como o mundo deve ser organizado. Em meio a um mundo caótico, as coisas podem gerar desconfiança mas *a coisa não é o que aparenta, é signo de algo diverso e a esperança pode, portanto, retornar ao mundo, porque o mundo é o discurso que Deus dirige ao homem*. O homem

³³. Idem. Ibidem, p. 183.

³⁴. ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989. p. 72.



medieval simples, de um modo primitivo, traduzia em imagens as verdades que conseguia compreender: o peixe, por exemplo, representava a figura do Salvador. Mas o fazer contínuo desse processo imaginativo leva os próprios teólogos e mestres do pensamento cristão a educar (teoria didascálica) os mais simples a transformar em imagens certas noções que não conseguiam compreender³⁵. Essa pedagogia tentava mostrar que todas as coisas seriam absurdas se o seu significado limitasse a sua função imediata e a sua fenomenalidade e se, pela sua essência, não alcançasse um mundo para além deste. O ato de simbolizar provém, então, da psicologia de que todas as coisas devem ser vistas em Deus e com Ele serem relacionadas. Há em tudo uma significação transcendente a tal ponto de serem lidas significações de ordem superior nas coisas mais comuns. Assim, *em volta da figuras da Divindade cristaliza-se um imponente sistema de figuras simbólicas todas com Ela relacionadas, visto que todas as coisas d'Ela extraem o seu significado*³⁶.

A concepção de mundo é a de que há em tudo uma analogia, uma relação essencial, em que as propriedades afins de dois entes são abstraídas e confrontadas. A identificação por essência (*curto-circuito do espírito*) baseia-se em uma relação de proporção. A rosa, por exemplo, está para os espinhos assim como o mártir para seus perseguidores. Os entes não

³⁵. Idem. Ibidem, p. 73.

³⁶. HUIZINGA, J. Op. cit. p. 184.



são iguais, mas aí está o prazer do processo alegórico: descobrir, segundo Pseudo Dionísio, que é da incongruidade do símbolo em relação à coisa simbolizada que existe a relação proporcional e que nasce o esforço prazeroso da interpretação³⁷, processo esse que se configura como arte. E como hermenêutica, a alegoria é uma técnica de interpretação, *é uma semântica de realidades reveladas na palavra, não importa que esta seja de sentido próprio ou figurado*³⁸.

Graças ao esforço interpretativo, as correspondências são feitas, uma alegoria é entendida, há fruição estética de tal relação e constata-se, desde há muito tempo, que o texto diz sempre algo de diferente do que parece dizer. Umberto Eco cita como exemplos: o fato de os gregos interrogarem *alegoricamente Homero*, de nascer *em ambiente estóico uma tradição alegorística que aspira a ver na épica clássica o travestimento mítico de verdades naturais*, de haver *uma exegese alegória da Tora hebraica* e do fato de Filon de Alexandria, no século I, tentar *uma leitura alegórica do Antigo Testamento*. Mas apesar de antiga, essa constatação foi, indistintamente, até o século XVIII, rotulada ou de alegoria ou de simbolismo³⁹. Para os medievais, os termos alegorizar e simbolizar eram usados quase como sinônimos. Essa tendência, em parte, pode ser explicada

³⁷ .ECO, U. Op. cit. p.p. 74-5. (Sobre curto circuito, ver também HUIZINGA, J. Op. cit., p. 185).

³⁸ .HANSEN, J.A. Op. cit. p. 43.

³⁹ .ECO, U. Op. cit., p. 75-6.



pela concepção de mundo que foi influenciada pelo espírito primitivo e pelo neoplatonismo da teologia medieval e que se chamou realismo. Assim explica Huizinga:

Todo realismo, no sentido medieval, conduz ao antropomorfismo. Tendo atribuído uma existência real a uma idéia, o espírito tem necessidade de ver esta idéia viva, e só o consegue personificando-a. Assim nasce a alegoria. Não é o mesmo que simbolismo. Este exprime uma relação misteriosa entre duas idéias, ao passo que a alegoria dá uma forma visível à concepção de tais relações. O simbolismo é uma relação profunda do espírito, a alegoria é superficial. Ajuda o pensamento simbólico a exprimir-se, mas ao mesmo tempo compromete-o substituindo uma idéia viva por uma figura. A força do símbolo consome-se na alegoria.

De modo que em si mesma a alegoria implica, logo de início, a normalização, a projeção em superfície, a cristalização. Além disso a literatura medieval tomou-a como um tema gasto na antigüidade decadente ... No entanto o uso dela foi muito do gosto do espírito medieval⁴⁰.

Uma perigosa relação entre a alegoria e o simbolismo já é determinada por Dionísio Aeropagita (O Pseudodionísio). Inspirado no neoplatonismo cristão sobre o processo analógico de pensamento, fundamenta a produção de alegoria no princípio da dessemelhança das imagens. Em todas as coisas visíveis há significações das coisas invisíveis,

⁴⁰. HUIZINGA, J. Op. cit. p. 186-7.



isto é, o mundo é uma grande manifestação de Deus. A revelação do reino inacessível do uno faz-se, muitas vezes, mediante imagens impróprias, diferentes, enigmáticas com a obscuridade das coisas inexprimíveis⁴¹.

A passagem do discurso sobre Deus (simbolismo metafísico) para o discurso sobre sua escritura é observada na adaptação que Orígenes fez dos métodos de Clemente de Alexandria os quais expunham relações figurativas entre o Velho e Novo Testamento⁴². Orígenes distingue três níveis de sentido nas escrituras: o literal, o moral e o místico ou espiritual. E é tipológica a leitura que faz das escrituras, isto é, os acontecimentos e personagens do Antigo são vistos como prefigurações do Novo.

Representante maior desse alegorismo escritural é Santo Agostinho que, influenciado pelo dualismo neoplatônico, que opõe mundo sensível e inteligível, desenvolve uma teoria do signo. Interpretativamente, os signos podem ser *naturais* e *instituídos* (ou intencionais); retoricamente, podem ser *próprios* e *translatos*⁴³. Sem entrar nas teorizações e exemplificações de cada um, o que nos interessa é que Santo Agostinho contribui, assim, para a identificação do sentido próprio e figurado de um signo e para a elaboração de regras semiótico-lingüísticas para o reconhecimento da expressão figurada. Umberto Eco explica que, quando

⁴¹ ECO, U. Op. cit., p. 80-1.

⁴² Idem. Ibidem, p. 82.

⁴³ HANSEN, J. A. Op. cit. p. 51-2.



na passagem bíblica em que Madalena lava os pés de Cristo por exemplo, mesmo que literalmente muitas coisas fazem sentido, *é preciso reconhecer o sentido figurado e verificar que a passagem simboliza, não um ritual pagão e lascivo, mas, com certeza, outra coisa*⁴⁴.

Uma das conseqüências desse conhecimento (saber identificar o sentido figurado por meio de regras) é o alegorismo enciclopédico. As enciclopédicas acumulavam informações do *saber naturalístico tradicional* sobre os significados das coisas, dos animais etc. O leão, por exemplo, é símbolo da ressurreição, quando ressuscita com seu fôlego o leãozinho natimorto; mas também é símbolo da garganta do inferno diante do fato de Sansão e Davi lutarem com um leão e abrirem as mandíbulas. Assim, seres, coisas e fatos adquirem, pelas suas características, significados que *tornam o mundo um imenso ato de palavra*⁴⁵.

A representação do Universo é feita, então, como um grande sistema de relações simbólicas. Nesse alegorismo universal, o modo fabular de ler o universo já não é de domínio apenas da arte sacra e das sagradas escrituras, mas também se estende à Arte em geral. Dos séculos XI a XIII, na literatura por exemplo, consagram-se do imaginário popular aventureiro as narrativas relacionadas a fatos históricos como canções de gesta, lendas do Santo Graal e do Rei Artur, o romance de Tristão e Isolda, a lírica sobre

⁴⁴ .ECO, U. Op. cit. p. 84-5.

⁴⁵ . Idem. Ibidem, p. 86-9.



El Cid, poemas alegóricos com imagens elaboradas como *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e *O Romance da Rosa*⁴⁶.

Esse período de alegorismo cósmico, em que as coisas valiam por aquilo que significavam, viu o seu fim a partir das teorizações da linguagem alegórica de São Tomás de Aquino. Começa a surgir a *estética do organismo concreto*⁴⁷. Há o simbolismo das palavras e o simbolismo das coisas. Assim, a arte teológica, divina, é a única que apresenta o sentido espiritual, *concepção que hipervaloriza a alegoria factual*, já as ficções poéticas, por sua vez, têm apenas a finalidade de significar, são alegoria verbal, de sentido literal, próprio ou figurado⁴⁸.

1. 3. A alegoria no Renascimento e Barroco

No século XVI, as preocupações com o refinamento e o gosto – consequências das doutrinas filosóficas do conhecimento, do mercantilismo e das atitudes dos literatos humanistas e helenizantes que reavivaram a retórica de Cícero e Quintiliano e das categorias aristotélicas – deixaram para segundo plano as imagens, as alegorias e representações simbólicas associadas à Religião, às ciências ocultas ou usadas apenas como recursos

⁴⁶ GRAWUNDER, M. Z. Op. cit., p. 61-3.

⁴⁷ ECO, U. Op. cit., p. 100.

⁴⁸ HANSEN, J. A. Op. cit., p. 59.



de estilo para pregação religiosa. Entram, assim, em descrédito as alegorias literárias com função pedagógica e persuasiva, típicas da Antigüidade, e as com função doutrinal e analógica, típicas da Idade Média⁴⁹.

Os motivos da Arte são, agora, as ciências naturais, o nu humano, formas e objetos do classicismo greco-romano, imagens de sarcófagos, colunas e arcos, retratos, escudos e emblemas. Influenciada pelo racionalismo, a arte religiosa também passa a fazer representação mimética dos elementos do cotidiano.

Como consequência da Reforma Protestante, condena-se o uso de imagens e alegorias pela religião. A desvalorização da arte retórica e das alegorias no discurso literário também se faz sentir a partir do desenvolvimento da poesia influenciada pela poética aristotélica, de imitação ou aproximação intuitivo-espiritual da natureza. O político, o social e o filosófico revelam-se na literatura, como nas obras de W. Shakespeare e de Edmund Spenser. *The Faerie Queene*, deste último, é, por exemplo, narrativa alegórica sobre doze dias de festa em honra a Elizabeth I, onde se entrelaçam os planos do romance cortês, dos personagens históricos e do alegórico, como o Ideal Cristão, a Verdade, a Falsidade, os Pecados Capitais⁵⁰.

⁴⁹ .GRAWNDER, M. Z. Op. cit., p. 67.

⁵⁰ .Idem. Ibidem, p. 71.



Mas, segundo W. Benjamin, o Classismo via a alegoria como forma de ilustração e não como forma de expressão⁵¹. *Os artistas e pensadores não percebiam a falta de liberdade, imperfeição, caducidade do corpo belo e sensual. Não tratavam daquilo que consideravam uma deformação* e, portanto, não se reconhece a dialética da forma de expressão, não se reconhece a ambigüidade⁵².

A doutrina contra-reformista, a partir da segunda metade do século XVI, com sua postura de oposição ao racional, passa a valorizar tudo o que eleve os sentidos e acentue o sobrenatural e a respeitar a interpretação dos objetos religiosos e seus símbolos. Desenvolvem-se as alegorias rumo aos céus das igrejas e mosteiros.

Nesse período, em meio aos conflitos de fé e reações racionalistas, sábios e artistas ficam a serviço da *ars inveniendi* e se utilizam da técnica da alegoria, da transposição e interpretação. Eruditos patrocinados pelos Medici, como Marcilio Ficino e Pico de la Mirandolla por exemplo, relêem Homero, Virgílio e Ovídio⁵³. O pensamento religioso, a Astrologia, a Alquimia, a Cabala, o Zoroastrismo, o exoterismo judaico alexandrino também aproveitam-se de todas as formas e concepções já

⁵¹ BENJAMIN, W. Alegoria e drama barroco. In: _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 184.

⁵² BENJAMIN, W. Antinomias da alegorese. In: _____. *Documentos de cultura/ documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix / Ed. USP, 1986. p.30.

⁵³ HANSEN, J. A. Op. cit. p. 66-7.



imaginadas (teológicas, míticas, zodiacais, matemáticas, astrais, por exemplo) com seus respectivos significados.

Consequência da técnica alegórica da Academia de Ficino é a *Iconologia*, de Cesare Ripa, de 1593, que prescreve o uso de imagens adequadas, em especial as alegorias, que vai se tornar o fundamento da emblemática e da alegoria barroca⁵⁴.

Algumas transformações, na época, facilitam a veiculação de símbolos e formas. Por um lado, o neoplatonismo, que associa a experiência da beleza aos sentidos superiores, e o estudo de correntes como o estoicismo, o epicurismo e a cabala renovam, nos séculos XVI e XVII, o cultivo de símbolos e formas. Por outro lado, o desenvolvimento da imprensa e do teatro possibilita maior acesso à leitura, como *D. Quixote*, de Cervantes, *A tempestade*, de Shakespeare ou a Bíblia. Também a reinterpretação de clássicos da literatura grega, principalmente das tragédias de Sófocles e Eurípedes – influenciada pelo ideal de liberdade e racionalismo neoclássico de René Descartes – e o fortalecimento do Estado permitem o aproveitamento dos motivos da vida cotidiana, de cenas domésticas de camponeses e da classe média e dos objetos das tradições e folclore⁵⁵.

⁵⁴ Idem. Ibidem p. 87.

⁵⁵ GRAWUNDER, M. Z. Op. cit. p. 75.



Havia espaço, então para sentir a arte como possibilidade de lazer, por focalizar o cotidiano de classe média, por afirmar a existência terrena e colocar a pintura à venda para a aristocracia. Mas, contraditoriamente, não havia, no século XVII, espaço para temas como o momento histórico, a miséria, opressão e tragédia dos camponeses e da classe pobre. Assim, o processo de criação, a partir dos extremos e dos contrastes, vai exigir sentimento e intelecto do artista para a capacidade de unir opostos, o que é viabilizado pela sensibilidade e pensamento analógico. A alegoria do Barroco, ao contrário da do Classicismo, apresenta a imperfeição e a deformação ocultas pela ostentação. Daí o caráter ambíguo, dialético, polissêmico e de riqueza de significações⁵⁶. Recupera-se e revaloriza-se, então, a alegoria. A essa busca da Arte nas oposições, abrem-se, séculos depois, novas concepções da Arte para uma estética da modernidade.

1. 4. A alegoria no Romantismo

Segundo W. Benjamin, *a filosofia da arte tem sido dominada por um usurpador, que ocupou o poder durante o caos provocado pelo romantismo*⁵⁷. Esse usurpador é o conceito de símbolo que, distorcido,

⁵⁶ BENJAMIN, W. Op. cit., 1986. p. 30.

⁵⁷ BENAJMIN, W. Op. cit., 1984. p.181.



chegou ao poder no reino da estética e *precedeu o deserto da moderna crítica de arte*⁵⁸.

Para entender o porquê da desvalorização da alegoria como modo de realização artística nesse período, é preciso verificar algumas considerações estéticas dos românticos. Kant, por exemplo, ao entender a teoria estética como parte de um sistema filosófico, para uma metafísica da imaginação, com acentuação do caráter subjetivo, simbólico e psicológico do pensar, aliado ao de julgar⁵⁹, acaba definindo o simbólico como modo de representação intuitiva. Goethe segue o pensamento de Kant e introduz a oposição entre símbolo e alegoria:

Existe uma grande diferença, para o poeta, entre procurar o particular a partir do universal, e ver no particular o universal. Ao primeiro tipo pertence a alegoria, em que o particular só vale como exemplo do universal. O segundo tipo corresponde à verdadeira natureza da poesia: ela exprime um particular, sem pensar no universal, nem a ele aludir. Mas quem capta esse particular em toda a sua vitalidade, capta ao mesmo tempo o universal, sem dar-se conta disso, ou dando-se conta muito mais tarde⁶⁰.

Conceituação que, segundo Benjamin, não atribui grande importância ao objeto alegórico, por este estar ligado, assim, ao conceito e o

⁵⁸ Idem. Ibidem. p. 182.

⁵⁹ GRAWUNDER, M. Z. Op. cit., p. 83. (Grawnder faz essas considerações a partir dos conceitos teóricos de KANT, E. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.)

⁶⁰ Goethe citado por BENJAMIN, W. 1984. p. 183.



símbolo, à idéia. E não se aprovava a prática de usar uma obra de arte para a expressão de um conceito. Aprovava-se a arte como expressão de uma idéia e, então, apenas o símbolo podia ser um fim artístico⁶¹. Tais concepções acabam contribuindo para que a alegoria seja vista apenas como uma relação convencional entre uma imagem ilustrativa e sua significação.

Os contemporâneos de Goethe, como Hegel e Schelling por exemplo, também comprovam que o centro dos pensamentos da época eram as relações da expressão individual com a totalidade, ao traçarem distinções entre símbolo e alegoria como signos de representação. Schelling valoriza a *realidade proteiforme do Absoluto, em que real e ideal se identificam*⁶². Para ele, *é alegórica a representação em que o particular significa o universal ou pelo qual o intuitivo*. *É esquemática a representação em que o universal significa o particular ou pela qual este é intuído do universal*. E é *simbólica a síntese de modos opostos, do esquemático e do alegórico, onde há unidade absoluta, característica que torna o gênero superior*. E, ao situar que o discurso mítico é *revestimento poético, alegórico, de eventos reais ou imaginários* acaba admitindo que é possível a alegorização de tudo que é simbólico⁶³.

⁶¹ BENJAMIN, W. Op. cit., 1984. p. 183. (Considerações a partir de comentários de Schopenhwer).

⁶² GRAWUNDER, M. Z. Op. cit., p. 86-7. (Considerações feitas a partir de FRANÇA, P. M. *História da Filosofia*. Rio de Janeiro: Agir, 1965. p. 182-3.)

⁶³ GRAWUNDER, M. Z. Op. cit., p. 88. (Considerações a partir de SCHELLING, S. *Allégorie, Symbole*. In: *Textes Esthétiques*. Paris: Klincksieck, 1978. p. 45-9.)



Hegel faz uma distinção entre simbolismo consciente e simbolismo primitivo. Considera o primeiro, o simbolismo reflexivo, uma forma superior de elevação ao sublime, por ser uma forma de arte em que não só a idéia é compreendida em si mesma como também apresentada distinta da forma sensível que representa. Já o simbolismo ingênuo constitui um gênero superior, porque não tem consciência de si e o artista conhece tanto a idéia que quer desenvolver como a imagem de que se serve. Quando o processo de representação essencializar comparações que começam pela *imagem sensível*, temos a fábula, a parábola, o apólogo, o provérbio e as metamorfoses. Quando o primeiro termo da representação que se apresenta ao espírito for a *idéia*, temos o enigma, a alegoria, a metáfora, a imagem e a comparação. Nessa última forma de representação, a imagem é só um acessório, espécie que quase não pode produzir obras artísticas independentes. Assim, Hegel desqualifica a alegoria por não ter uma personalidade verdadeira, *uma individualidade viva; é sempre uma concepção abstrata, em que a forma esvazia-se da personalidade*⁶⁴.

A alegoria ainda aparece desvalorizada nos estudos de W. Von Humboldt, em que o símbolo sintetiza todas as categorias que caracterizam a doutrina romântica da arte: é simultaneamente produção, intransitividade, motivação, sintetismo e expressão do indizível. E também nos estudos de

⁶⁴ .HEGEL, G. W. F. El simbolismo reflexivo. In: _____. *Estética*. Buenos Aires: El Ateneo, s.d., p. 251-66.



Friedrich Ast, para quem a relação entre o sensível e o inteligível é motivada no caso do símbolo, imotivada no da alegoria⁶⁵.

Mas, em meio ao clima de uma arte romântica que estava interessada em valorizar produções geniais de artistas influenciados pelas potências cósmicas, estudos de dois autores primam (mesmo retomando algumas vezes idéias de seus contemporâneos) por alguma originalidade: Creuzer e Solger⁶⁶. Creuzer, por exemplo, define símbolo como elemento de caráter momentâneo, podendo ser visto, *na imagem, em si mesmo, e de forma imediata. Já na alegoria existe uma progressão, numa seqüência de momentos*⁶⁷. Esse caráter de sucessividade da alegoria nos leva a respeitar e a seguir a evolução que toma o pensamento oculto na imagem. Daí Creuzer dizer que é a alegoria que compreende o mito, pelo fato de harmonizar de maneira mais perfeita a epopéia em progressão. Assim, a relação entre o símbolo e a alegoria compreendida, de forma persuasiva e esquemática, à luz da decisiva categoria do tempo, introduz a questão, segundo Benjamin, na esfera da semiótica⁶⁸.

O símbolo, como não poderia deixar de ser, é também o conceito principal da estética de Solger: *é coextensivo ao belo e, portanto, à arte e opõe-se apenas a outras relações significantes, tais como o signo, a*

⁶⁵ .TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. Campinas: Papirus, 1996. p. 269-71.

⁶⁶ .Idem. *Ibidem*. p. 271.

⁶⁷ .CREUZER citado por BENJAMIN. Op. cit., 1984. p. 187.

⁶⁸ .BENJAMIN, W. Op. cit., 1984.. p.188.



imagem ou o esquema. Mas o que há de inovador na teoria de Solger é que usa as mesmas categorias familiares à estética romântica que definem o símbolo para definir também a alegoria. Desaparece, assim, a depreciação. Os dois aparecem com direitos iguais: os dois são feitos de *contrários e devir*, mas a alegoria se caracteriza por apresentar dualidade mais acentuada, enquanto no símbolo ela se faz mais tênue e harmônica⁶⁹.

1. 5. Modernidade na Poética de Baudelaire

A partir da industrialização, as multidões, atraídas pelas oportunidades de trabalho e de educação, concentram-se nas cidades. Desenvolve-se um novo *modus vivendis* em que, na multidão, o indivíduo torna-se apenas um número e, na produção, desempenha sempre um papel substituível por outro ator. Tem preço apenas a sua força de trabalho. Aumenta-se a produtividade, aumenta-se o consumo e as mercadorias são facilmente substituídas. Com o capitalismo industrial, a exploração do homem pelo homem, a astúcia, a ganância, a prepotência, a indiferença passam a predominar no “caráter” humano. Uma das conseqüências é a *descrença na possibilidade de melhor organização social*, que, segundo

⁶⁹ .TODOROV, T. Op. cit., p. 275-6.



Kothe, faz surgir o niilismo, *que constitui o que se tem chamado de visão alegórica da modernidade*⁷⁰.

Tal visão da modernidade já aparece no século XIX delineada na estética do poeta e crítico Charles Baudelaire. Por fazer ressurgir a forma alegórica, Walter Benjamin, no século XX, considera Baudelaire o grande poeta lírico da modernidade e dedica-lhe um elaborado ensaio, que focaliza a preocupação com a arte e com as relações do artista com um público numa época de massificação.

Segundo Benjamin, a modernidade, para Baudelaire, é como um quadro onde aparece uma população doentia, que não só engole a poeira das fábricas e inala as partículas de algodão, mas também deixa penetrar seus tecidos pelo chumbo, zinco, mercúrio e por *todos os venenos necessários às realizações das obras-primas*. Sente o sangue correr nas veias, mas o olhar é carregado de tristeza e melancolia, parecendo estar sempre à espera de milagres. Esse cenário é pano de fundo para a figura do herói, a grande expressão e tema da modernidade⁷¹. É nas existências desordenadas, vivendo nos submundos das cidades que o poeta deve reconhecer o herói, aquele que precisa de formação heróica para viver a modernidade. O assalariado, por exemplo, que realiza o seu trabalho diário *não é menos*

⁷⁰ KOTHE, F. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. p. 50-2.

⁷¹ BENJAMIN, W. A modernidade. In: _____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 11-12



*importante que o aplauso e a glória do gladiador na Antigüidade*⁷². E o trabalho do herói (do poeta) de dar feição à modernidade se aproxima da tarefa do herói antigo dos “trabalhos” de um Hércules. Assim, a modernidade caracteriza uma época e, simultaneamente, a força que age nesta época é que faz com que seja parecida com a Antigüidade. A ameaça constante das grandes aglomerações, as catástrofes meteorológicas ou sociais, as preocupações de rotina, a resignação, o vestuário fúnebre do desespero são motivos da cidade que a revelam como uma nova Antigüidade. Baudelaire quis reconhecer nesse cenário a imagem do herói moderno que, na verdade, não é herói. É apenas representante. Assim, a modernidade heróica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível⁷³. Na verdade, para Baudelaire, a imagem do artista aproxima-se da imagem do herói⁷⁴. O esforço físico do trabalhador e a força de vontade parecem-se com o esforço do trabalho poético. É a metáfora do esgrimista. O trabalho é um duelo em que a violência acaba ficando em segundo plano e o que acaba aparecendo é o encanto do resultado final. Isso porque o heroísmo do artista é possuir uma imaginação privilegiada e conseguir extrair beleza do banal, do caos, da desolação e da melancolia da grande cidade. Para isso, primeiro precisa ser curioso, observador apaixonado.

⁷² .Idem. Ibidem, p. 12.

⁷³ .Idem. Ibidem, p. 28.

⁷⁴ .Idem. Ibidem, p. 7.



Precisa, solitariamente, olhar e admirar a multidão, perceber as imagens instáveis e fugidias. Benjamin associa esse observador solitário ao *flâneur* figura típica na época de Baudelaire, de aparente indolência e alienação, que circula em meio às multidões, mas sempre vigilante, para não perder de vista o malfeitor⁷⁵. Depois, precisa ter consciência de que numa sociedade de massas exige-se *demasiado do produtor em nome de um princípio criador*⁷⁶. Assim, na *flanarie*, segundo Benjamin, já havia a consciência da fragilidade da sua existência⁷⁷. A terrível realidade é que as ruas das multidões são também labirintos de mercadorias e a obra de arte assume cada vez mais o caráter de mercadoria. A arte que, como valor de uso, tinha caráter de algo transcendental por possuir uma aura, agora, como valor de troca, dessacraliza-se pela destituição da aura. Por isso Benjamin defende a figura do colecionador por este tentar livrar a arte do seu valor de uso⁷⁸.

Nutrido pela melancolia, o discurso alegórico de Baudelaire, segundo Benjamin, vai mais longe ao destacar os monumentos da cidade, principalmente as construções burguesas, como um amontoado de ruínas⁷⁹. E a tarefa da história literária é a de não só *apresentar os textos no contexto de sua época*, mas também *de mostrar – através da época em que surgiram*

⁷⁵ .BENJAMIN, W. O flâneur. In: _____. *Charles Baudelaire: um lirico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, obras escolhidas III, 1994. p. 38.

⁷⁶ .BENJAMIN, W. Op. cit., 1975. p.10.

⁷⁷ .Idem. Ibidem, p. 9.

⁷⁸ .KOTHE, F. R. O trabalho das passagens. In: _____. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978. p. 78-7.

⁷⁹ .Idem. Ibidem, p.82.



– *a época que os conhece: a nossa*⁸⁰. Assim, supera-se, por meio do crítico engajado, a distância, a fim de que o texto recupere a sua eficácia e deixe de ser a “ruína” que ela é em relação à sua origem⁸¹.

Para o artista, narrar os encontros com a multidão e suas ruínas é uma experiência incansável. É a experiência do **choque** que Baudelaire inseriu no âmago do seu trabalho de criação, momento em que, pelo poder de captar e produzir semelhanças e correspondências, o ser humano faz do incidente uma vivência. E, segundo Benjamin, é o momento em que *o poeta trava o combate pela presa poética, em meio à multidão das palavras*⁸².

Podemos, então, dizer que foi com Baudelaire, em um momento histórico em que o sujeito começava a perder os seus contornos, os objetos começavam a adquirir o caráter de efêmeros e transitórios, e o universo começava a oferecer uma paisagem devastada e desintegrada, que ocorreu o ressurgimento da alegoria. Mas o mérito de sistematizar os conceitos idealizados por Baudelaire e desvendar as nuances da representação alegórica e tentar formular uma teoria sobre a estética da modernidade coube a Benjamin, no início do século XX.

⁸⁰ Idem. Ibidem, p. 83.

⁸¹ Idem. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 80.

⁸² BENJAMIN, W. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: _____. Op. cit., 1994. p. 11-2.



1. 6. A alegoria nos estudos de Walter Benjamin

Em seu célebre ensaio *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin define, à luz das vanguardas do início do século XX, o novo lugar da alegoria. Baseando-se no princípio do mosaico, que é constituído por pastilhas díspares e colorações diversas que representam uma totalidade, Benjamin constrói seu livro com centenas de citações que não chegam a definir a alegoria, sugerem-na *como a figura básica necessária ao entendimento do drama barroco*. Mas percebe-se também que o drama alemão não é a preocupação do autor e, assim, a *alegoria transcende as dimensões do próprio drama barroco* e o texto acaba sendo *fruto da absorção e transformação de outros textos, dos quais ele é o duplo*⁸³.

A figura alegórica fundamental analisada por Benjamin é o quadro *Melancolia I*, de Dürer, em que a tarefa consiste em valorizar cada pedaço (cada *pastilha do mosaico*) como expressão do todo. Isso mostra que a técnica de Benjamin para alcançar o objetivo é o *desvio* e se caracteriza por valorizar detalhes, pormenores aparentemente pouco importantes, mas cheios de significados. Tenta demonstrar, a partir de uma perspectiva semiótica, que a *alegoria não é frívola técnica de ilustração*

⁸³ KOTHE, F. R. Op. cit., 1976. p. 26.



*por imagens, mas forma de expressão, como a linguagem, e como a escrita*⁸⁴. Configura-se assim, como um sistema convencional de signos. Mas o signo alegórico possui certa natureza icônica e prenuncia o seu significado em seu significante. Isso significa que, à primeira vista, o caráter convencional do signo alegórico parece dar à alegoria uma aparência de conservadorismo e imobilismo, à medida que, como expressão concreta de uma idéia abstrata, *reforça, expressa e demonstra, a nível de [SIC] linguagem, a natureza auto-idêntica, permanente e conservadora da 'idéia' que nela se pretende exprimir*⁸⁵. À medida, porém, que avança o esforço hermenêutico para entender o que realmente está sendo dito numa alegoria, salta-se do significado aparente e primeiro para outro significado mais profundo e verdadeiro, transcendendo, assim, o significado convencional. No esforço interpretativo, verifica-se que a 'idéia' é apenas abstrata e a alegoria traz, então, uma inquietação inovadora e se mostra como um rico instrumento de expressão.

Na concepção benjaminiana, é exatamente no movimento entre os extremos que se consuma a apoteose barroca alegórica e, portanto, dialética:

Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado. A dialética da convenção e da expressão é o correlato formal dessa dialética religiosa do

⁸⁴ .BENJAMIN, W. Op. cit., 1984. p. 184.

⁸⁵ .KOTHE, F. R. Op. cit., 1986. p. 16.



conteúdo. Pois a alegoria é as duas coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagonísticas ... a alegoria do século XVII não é convenção da expressão, mas expressão da convenção. Por isso era a expressão da autoridade, secreta em vista da dignidade de sua origem, pública em vista de sua esfera de validade⁸⁶.

Nesse sentido, Kothe esclarece que o fato de o público aceitar, sem questionamento, determinada verdade mostra como a alegoria tem servido como processo de dominação ideológica. E, para que isso não se instale, é preciso fazer uma releitura da alegoria tradicional, isto é, *a leitura alegórica da própria alegoria, prática que é uma das expressões culturais da divergência e do conflito entre as classes* e que mais se intensifica quanto mais exacerbado o antagonismo⁸⁷.

Por isso, tentar definir a alegoria é impor limites, é pressupor que haja um ser, uma idéia universal eterna. Numa visão idealista e analítica, por exemplo, privilegia-se *uma concepção vazia no conteúdo e repetitiva na forma*, facilitando, assim, a manipulação. Numa visão materialista vulgar, privilegiam-se apenas alguns significados de uma alegoria de acordo com determinados interesses. De acordo com Kothe, não faz sentido *uma exegese que não consiga explicitar um máximo de componentes*

⁸⁶ .BENJAMIN, W. Op. cit., 1984. p. 197.

⁸⁷ .KOTHE, F. R. Op. cit., 1986. p. 23-5.



*significativos da alegoria ou que ao formar e formular uma alegoria, não consiga apreender e demonstrar níveis profundos de realidade*⁸⁸.

Para superar as antinomias, a abordagem da alegoria deve ser, ao mesmo tempo, universalizante e capaz de desvendar o máximo de significações de cada uma das alegorias. Deve-se sempre levar em consideração que a alegoria não é capaz de *apreender toda a idéia que nela se procura expressar, nem de expressar toda a idéia que nela se manifesta*. Formular e explicar a alegoria são processos complementares; um não existe sem o outro. Na alegoria, são mantidos distintos os níveis de forma e conteúdo. Ela se propõe a fazer a explicação do real, tarefa alcançada pela própria exegese da alegoria. Desvelar a alegoria, então, *implica entender a resposta que ela arma no jogo de tensões entre as classes sociais, entre as contradições de grupos, camadas e ideologias*⁸⁹.

1. 6. 1. Ruína, morte e fragmento

Segundo Benjamin, quando a história, no drama barroco, entra em cena, ela o faz enquanto escrita⁹⁰. A palavra história já traz os caracteres da transitoriedade. A expressão do prematuro, do sofrido e do malogrado não se mostra no rosto, mas numa caveira. Essa figura, por não apresentar

⁸⁸ .Idem. Ibidem, p. 36-7.

⁸⁹ .Idem. Ibidem, p. 38-9.

⁹⁰ .BENJAMIN, W. Op. cit., 1984. p. 199.



nenhuma harmonia clássica na forma e nada de humano, exprime, de modo natural e enigmático, a existência humana e a história biográfica do indivíduo. E nisto está a concepção da alegoria como a história do sofrimento dos homens⁹¹. Benjamin mostra uma visão nada otimista da história, pois é uma visão que prega que ela não foi tudo aquilo que poderia ter sido. Ainda não se realizou como história. Daí a figura da caveira ser o que sobra da história: *ruína*. A história constitui-se, então, um processo de declínio. Resta a contemplação melancólica dessa natureza decaída. E o que se abarca, o que dura na contemplação é o estranho detalhe das suas referências alegóricas. O estranho, o enigmático detalhe, é um objeto de saber que está aninhado em ruínas⁹².

O olhar do alegorista, então, é de perplexidade diante do transitório, do efêmero, que vai deixando restos, ruínas. Pressente, então, o desaparecimento, a morte. A história parece sem sentido. O olhar alegórico faz-se desorientado diante da coisa morta. Mas é aqui, neste momento de perecimento que, de acordo com Benjamin, nascem as grandes significações:

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista,

⁹¹. Idem. Ibidem, p. 188.

⁹². Idem. Ibidem, p. 203.



exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter 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 como emblema desse saber ele a venera⁹³.

Todo fragmento, então, é significativo. O olhar melancólico do alegorista é apaixonado pelo pormenor, pelo fragmento. Seu divertimento é apreender alegoricamente os detalhes amorfos que vão surgindo. Através da estrutura alegórica, as coisas olham o mundo sob a forma de fragmentos. Se o real aparece em ruínas, em cacos e de forma desconexa, a alegoria, então, é expressa no fragmento e denuncia a falsa aparência da totalidade⁹⁴. O fragmento significativo, o estilhaço, que jaz nas ruínas é a matéria nobre da criação alegórica, e fica na incansável expectativa de um milagre⁹⁵.

1. 6. 2. A aura, a obra, a leitura alegórica

Do conceito de alegoria, *dizer o outro*, já se prenuncia o conceito de aura: a aparição única de algo distante. Conceito exemplificado por

⁹³ .Idem. Ibidem, p. 206-7.

⁹⁴ .Idem. Ibidem, p. 207-9.

⁹⁵ .Idem. Ibidem, p. 200.



Benjamin com a auréola que se forma brandamente em redor de um ramo ou de uma cordilheira, quando olhados contra o sol. O sol representa o distante, e o ramo ou a cordilheira, o próximo. *E o sol é uma velha metáfora da divindade – ou, vice-versa, a divindade é uma metáfora do sol.* Extraído da esfera religiosa, o conceito foi usado por Benjamin para mostrar que a modernidade se caracteriza precisamente pela destruição da aura na experiência do choque⁹⁶.

Aura e alegoria, assim, têm um traço em comum enquanto significação do “outro”, mas o outro que a aura representa é de algo superior, de caráter único, inacessível, e o outro alegórico é pleno de possibilidades. O aurático torna-se a representação do poder e o alegórico, a representação do oprimido.

Esses pólos só parecem antitéticos, mas guardam ente si um jogo dialético. Isso pode ser apreendido a partir dos dois tipos de narradores idealizados por Benjamin: o marujo que, ao contar suas histórias, traz para perto terras distantes, e o camponês que, ficando na terra, traz lembranças de tempos antigos. *Um torna próximo o que está distante no espaço; o outro, o que está distante no tempo.* A experiência de tornar próximo o distante traz à história uma aura; e a experiência de trazer o passado para o presente torna aquele iluminador deste. Mas, na auratização, há o seu

⁹⁶ .KOTHE, F. R. Op. cit., 1976. p. 50.



contrário: aquilo que está próximo também se torna distante. Então, o alegórico é o reverso do aurático⁹⁷.

Na verdade, o jogo de tensão ente aura e alegoria, proximidade e distância, é um dos pontos benjaminianos para a reflexão sobre a obra literária. Diante da percepção aurática, o escritor usa a alegoria para fazer os choques do exterior significarem, com uma certa iridescência, mesmo que por um breve instante.

Interpretando Benjamin, Kothe afirma que a alegoria é a própria ontologia da obra literária e, dizendo o outro, a obra manifesta uma abertura que é vedada à historiografia oficial. E acaba mostrando que

O texto literário é, portanto: 1) a ruína de uma ruína, a ruína da história enquanto ruína de suas possibilidades; 2) a alegoria de uma ruína, ao apontar para outras histórias que poderiam ter sido e não foram; 3) a ruína de uma alegoria, ao tornar ainda mais estática a relativa rigidez da história; 4) a alegoria de uma alegoria, ao dizer o outro de todos os outros possíveis à história, tornando “possíveis” até mesmo os impossíveis à história⁹⁸.

O desvelamento de todos esses mecanismos é proporcionado durante a leitura alegórica. Nesse processo é que se descobre a estruturação profunda do texto, descobre-se a realidade e compromete-se com a verdade.

⁹⁷ Idem. Op. cit. p., 1986. p. 50.

⁹⁸ Idem. Ibidem, p. 70.



A leitura alegórica do texto, como reverso de seu processo de auratização, conduz o seu gesto semântico à relação das forças existentes no meio de produção e de consumo do texto. A questão do próximo/distante acaba desvelando a sua relação com a hierarquia social. O processo de auratização, então, pode estar a serviço de interesses de determinados segmentos sociais dominantes. A leitura alegórica, de visão 'totalizadora' e anti-autoritária, proporciona o desvelamento desses aspectos e acaba tornando-se palco de luta de classes no plano do espírito⁹⁹.

1. 6. 3. O texto, o sonho

Por meio da leitura alegórica, Benjamin quer, então, a *compreensão da obra como totalidade, como signo, participante da série literária e correlacionado com outras séries*¹⁰⁰.

O texto literário alegórico é hermético, em que cada significado se inclina no sentido de se tornar um significante de novos significados. E cada elemento do texto é também o outro de si mesmo, *da mesma maneira que a ficção, enquanto parte da realidade, é um novo modo de dizer por meio de deslocamento e condensações em que o "puro fato" (que é ficção)*

⁹⁹ . Idem. Ibidem, p. 76-7

¹⁰⁰ .Idem. Op. cit., 1976. p. 31.



*consegue aflorar com sua força total*¹⁰¹. Para esse novo modo de dizer, Benjamin procurou mostrar que o texto literário acaba sendo uma historiografia inconsciente. O trabalho do leitor (do crítico, do analista) é eliminar o *in* e torná-lo consciente¹⁰². Para isso, é preciso fazer um levantamento da época histórica e literária do surgimento da obra, para verificar o horizonte de expectativa então imperante e mostrar qual o grau de inovação introduzido pela obra. Deve-se examinar também qual tem sido o nível de consciência atingido pelo autor dentro das relações de produção vigentes em sua época. Sempre visando, no entanto, a uma compreensão mais aprofundada do texto literário, pois não se pode esquecer de que ele é resultado de forças contraditórias e conflitantes e, por isso mesmo, a compreensão é, muitas vezes, seletiva, incompleta. O processo de condensação é, muitas vezes, indeterminável e, assim, é sempre possível descobrir mais de um sentido nos elementos do texto¹⁰³.

Nesse sentido, Benjamin compara o trabalho de interpretação do texto alegórico ao do psicanalista diante da análise de um sonho. Assim como no sonho, na escrita alegórica o conteúdo latente pode significar eventualmente o contrário do conteúdo manifesto. Tanto o trabalho do

¹⁰¹ Idem. Op. cit., 1986. p. 67.

¹⁰² Idem. Op. cit., 1978. p. 67.

¹⁰³ Idem. Op. cit., 1976. p. 68.



psicanalista quanto o do analista literário é *um trabalho hermenêutico de descoberta do sentido verdadeiro daquilo que aparece*¹⁰⁴.

Segundo Kothe, *o sonho em si já é uma interpretação*, e interpretar um sonho, então, significa *traduzir noutra linguagem a interpretação que o próprio sonho já é*¹⁰⁵. Mostra que Freud examinou o sonho como se fosse um texto duplo, constituído pelo conteúdo manifesto e pelo conteúdo latente e que, para Lacan, o conteúdo manifesto corresponde ao conceito de significante e o conteúdo latente, ao de significado. Ao interpretar o sonho, partindo do significante e determinando o seu significado, o psicanalista procura atingir o inconsciente para, por fim, alcançar a cura do paciente.

Na tentativa de tratar o sonho como um texto e um texto como um sonho, Benjamin se apóia no trabalho desenvolvido por Lacan, que é o de aproximar a metáfora da condensação e a metonímia do deslocamento. Cada uma das categorias só ocorre concomitante com a outra. Assim Kothe interpreta essa concepção benjaminiana:

A condensação no trabalho do sonho, assim como a estilização literária, enfatiza o aspecto da convergência; o deslocamento onírico, assim como a paródia, enfatiza os fatores de divergência.

¹⁰⁴ .Idem. Ibidem, p. 30. (A aproximação de Benjamin com as teorias psicanalíticas de Freud se dá a partir do livro surrealista *Rua de mão única*, mas já se percebe alguma “aproximação e fecundação” no livro *Origem do drama barroco alemão*.)

¹⁰⁵ .Idem. Ibidem, p. 31



Os vários deslocamentos acabam, porém, se encontrando em um determinado elemento, isto é, aqueles fatores de divergência acabam redundando em convergências. Por outro lado, a análise da condensação mostrará a diversidade que a compõe: ela é composta de 'outros'. Neste processo de mostrar o 'outro' do fator de divergência descobre-se a força da censura e o grito do censurado¹⁰⁶.

Outra relação entre o texto onírico e o literário feita por Benjamin é a de mostrar que aquele só adquire sentido pelo contexto da vida psíquica do sonhador. Uma mesma cena em sonhos de pessoas diferentes pode ter significados diversos e, que, no texto literário, é preciso verificar que um mesmo elemento, em situações diferentes, pode adquirir sentido e significados diversos¹⁰⁷.

O sonho também denota um *esforço pela reconquista do domínio dos estímulos e da proteção da consciência*. Quando os **choques** do mundo externo são registrados pela consciência, o efeito traumatizante fica reduzido. O choque transforma-se, assim, em estímulo. A neurose deriva da ausência desse registro. Para que isso não ocorra, é preciso um grande esforço para o domínio do que parece estar relegado ao esquecimento. Afinal, o verdadeiro objeto da alegoria é o esquecido¹⁰⁸.

¹⁰⁶ .Idem. Ibidem, p. 35.

¹⁰⁷ .Idem. Ibidem, p. 66.

¹⁰⁸ .MERQUIOR, J. G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1969. p. 118-9. (segundo o autor, Benjamin faz correlação entre memória involuntária e consciência, estabelecida por Freud em *Além do princípio do prazer*).



1. 6. 4. A metáfora, o símbolo, a alegoria

A partir da trajetória feita com o conceito da alegoria através de algumas épocas e da estética moderna de Walter Benjamin, podemos confirmar que a alegoria é aberta, polissêmica. E que apreender o sentido, isto é, interpretar uma alegoria é tirar o máximo proveito dos seus componentes significativos, que vão sendo desvelados aos poucos. Esse ato não depende só da posse de conceitos e imagens simbólicas já existentes, mas, principalmente, da habilidade pessoal, tanto do artista quanto do intérprete, de criar e recriar, por analogia, imagens, metáforas, símbolos, alegorias etc. Depende também de uma leitura contextualizada, pois não podemos nos esquecer de que a alegoria diz *o outro* que é o reprimido da história e que, pelo processo hermenêutico, vai se revelando.

O caminho para chegar à dupla significação da alegoria tem que ser feito sem preconceito, sem uma rigorosa separação entre símbolo e alegoria, como bem lembra Walter Benjamin. Nesse sentido, é bom não esquecer que, segundo Paul Ricoeur, o próprio texto literário é uma grande metáfora, *pelo fato de pôr em relação um sentido explícito e um sentido implícito*¹⁰⁹. Ricoeur explica a metáfora como resultado da tensão entre dois termos numa enunciação metafórica, que só faz sentido por meio de um

¹⁰⁹ . RICOEUR, P. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, s/d. p. 58.



processo de interpretação. Não é ornamento de discurso, por ter valor emotivo e oferecer uma nova informação, algo novo acerca da realidade. *É criação instantânea, uma inovação semântica que não tem estatuto na linguagem já estabelecida e que existe em virtude da atribuição de um predicado inabitual ou inesperado*¹¹⁰.

Já o símbolo, segundo Ricouer, pode ser entendido pela reunião de dois universos: o não semântico e o semântico. A atividade simbólica no seu momento não semântico carece de autonomia, por ser ligada e constituir tarefa de muitas disciplinas (do discurso do simbolismo do sagrado, do da psicanálise, por exemplo). Assim revela *as linhas que prendem a função simbólica a esta ou aquela atividade não-simbólica ou pré-lingüística*. Ligados no interior de um universo, os símbolos só vêm à linguagem na medida em que os próprios elementos do mundo se tornam transparentes. É esse caráter ligado dos símbolos *que constitui toda a diferença entre um símbolo e uma metáfora. A última é uma invenção livre do discurso; o primeiro está ligado ao cosmos*¹¹¹.

A identificação do símbolo no seu momento semântico é proporcionada pela relação entre o sentido literal e o figurado de uma expressão metafórica. A dimensão semântica de um símbolo *é o resultado de uma abordagem teórica enquanto confundimos ainda a natureza*

¹¹⁰ . Idem. Ibidem, p. 61-4.

¹¹¹ . Idem. Ibidem, p. 69-73.



*semântica dos símbolos com os seus outros traços, que resistem a qualquer transposição para a linguagem. O que permite dizer que o símbolo só origina o pensamento se, antes, originar a fala. Assim, a metáfora é o meio adequado para trazer à luz o aspecto dos símbolos que tem uma afinidade com a linguagem. Também é preciso lembrar que, assim como na teoria da metáfora, é pelo processo de interpretação que nos apropriamos da significação simbólica e que percebemos que só podemos atingir a significação secundária mediante a significação primária. Esta é o meio de acesso ao excedente de sentido, fornece à significação secundária como que o sentido de um sentido. E, segundo Paul Ricouer, é esse traço que marca a diferença entre um símbolo e uma alegoria. A alegoria, diz ele, é um procedimento retórico que pode eliminar-se, logo que realizou o seu trabalho. Facilita a aprendizagem por ser um procedimento didático, mas pode ignorar-se em qualquer abordagem diretamente conceitual. Já o conhecimento simbólico não se constitui se o conceito não puder ser apreendido diretamente, instantaneamente*¹¹².

Na elucidação da teoria dos símbolos a partir da teoria da metáfora, Ricouer faz ainda uma reflexão sobre o funcionamento das metáforas numa cadeia ou rede. Se o texto literário é uma grande metáfora, isso significa que as metáforas fazem parte de um conjunto de inter-

¹¹² . Idem. Ibidem, p. 66-7.



significações. Cada metáfora exige o sentido da outra e tem o poder de evocar toda a rede. Esta gera as metáforas de raiz (que garantem o equilíbrio das metáforas parciais e um vasto número de interpretações conceituais) que congregam as imagens subordinadas e dispersam os conceitos a num nível superior. Tudo isso nos leva a entender que é a partir do trabalho que a metáfora oferece por meio de sua rede organizacional que a experiência simbólica vai também organizando o seu sentido¹¹³. Infere-se daí, como bem assinalou Grawunder, que, a partir da reflexão que Ricoeur faz sobre a organização das metáforas em rede, é que situamos também a alegoria *como forma ou modo alegórico de interpretar o mundo histórico expresso em uma metáfora viva que é o texto. Isso porque, em sua essência, a alegoria funciona como um conjunto de metáforas, imagens e símbolos remetentes sempre a uma 'outra realidade', que pode ser uma realidade histórica concreta ou outra, simbólica ou ficcional*¹¹⁴.

A polissemia alegórica é, então, um modo de dizer nas relações do *eu com o mundo* e do *eu com os outros*, alertando o homem, a partir de questões sociais, políticas e artísticas em um tempo passado, para o seu compromisso com o futuro.

¹¹³. Idem. Ibidem, p. 75-6.

¹¹⁴. GRAWUNDER, M. Z. Op. cit., p. 120.



CAPÍTULO II

2. O autor e o seu tempo

*Minha vida foi marcada pela solidão do pampa,
aquele aprisionamento de horizonte aberto foi
uma coisa tremenda. Me obrigou a voltar-me para
dentro de mim mesmo, à procura de alguém.*

*Dyonélio Machado*¹

Os ratos, assim como todo clássico da literatura, é um texto legado pelo passado. Ao ser observado do ponto de vista alegórico, constitui-se uma ruína transformada em monumento, que tem como intenção não uma mera reconstituição do passado mas, sim, a sua significação no aqui e no agora da leitura. Principalmente numa leitura que localiza, no texto, o conteúdo latente de todos os conteúdos manifestos. Afinal, como diz Kothe (1986, p. 89), esse é um gesto semântico e *todo gesto semântico é fundamentalmente político*. Decifrar esse enigma é objeto da leitura alegórica. Por isso, é preciso fazer uma pequena “viagem” pela

¹MACHADO, D. *Dyonélio Machado. O escritor e seu tempo*. Movimento, Porto Alegre, 24 de out. de 1975. p. 17. Em comemoração aos 100 anos de nascimento de D.M., em 1995, Maria Zenilda Grawunder reuniu, num livro (*Dyonélio Machado – O cheiro de coisa viva*) preciosos trechos de entrevistas como o citado, reflexões dispersas e um romance inédito *O estadista*, editado pela Graphia Editorial, do Rio de Janeiro. Os dados biográficos do autor aqui expostos têm como base esse livro. Por isso, para facilitar, quando formos nos referir a ele, citaremos as seguintes iniciais do título – C.C.V. – o ano – 1995 – e o número da página de onde foi extraída a referência).



vida e obra do autor, para verificarmos os outros possíveis daquilo que poderia ter sido e não foi e que podemos estar continuando a olvidar. A alegoria, então, estará assumindo a sua função: de continuamente lembrar o que não podemos esquecer.

2. 1. Uma trajetória de vida política e literária

Dyonélio Machado nasceu na cidade de Quaraí, região da Campanha, na fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai, em 21 de agosto de 1895 e, nessa época, a classe pecuarista, de oligarcas rurais, comandava a política regional.

A Revolução Federalista, luta de facções oligárquicas entre 1893 e 1895, ocorreu no cenário de Quaraí. Nos seus arredores, perto do arroio Cati, foi construída, sob o comando da figura do general João Francisco Pereira de Sousa, uma prisão a céu aberto em que, segundo a lenda, as degolas eram freqüentes.

A infância do escritor foi povoada de “causos” dos horrores praticados durante a Revolução Federalista e a Guerra do Paraguai e relatados por ex-combatentes nas rodas de chimarrão, durante as noites frias da Campanha gaúcha. Esses relatos foram, mais tarde, transformados em ficção, no romance *O Louco do Cati*.



Além desses fatos, o que mais marcou a infância do autor foi o assassinato do pai, o agente aduaneiro Sylvio R. Machado, quando Dyonélio Machado tinha sete anos. Desde então, começou a trabalhar para ajudar à mãe, ao irmão e a custear os estudos. Foi vendedor de bilhetes de loteria, balconista e monitor de “classes atrasadas”, na escola onde ele e o irmão freqüentavam. Fundou, com outros garotos, jornaizinhos manuscritos; um deles foi *O Martelo*. Aos dez anos, fez sua estréia literária com os versos “*As calças do babadão*”. Conta Grawunder² que os versos surgiram a propósito de umas bombachas muito largas que a mãe reformou para ele ir à escola e que o envergonhavam e que, por respeito, não rejeitou. E, sobre o fato, o próprio Dyonélio Machado comenta: *A poesia seria uma forma de sublimação das angústias infantis, nessa fase*³.

Em 1912, Dyonélio Machado foi para Porto Alegre estudar na escola de Afonso Emílio Meyer, tio do ensaísta e poeta Augusto Meyer. Nessa época, fez parte de um grupo de jovens, como João Leopoldino Santana, Hermínio Freitas, Celestino Prunes, De Sousa Júnior e Alceu Wamosy, que discutia filosofia, arte, literatura e música, mas o tio que o ajudava nas despesas passa por necessidades financeiras e Dyonélio Machado. retorna a Quaraí, em 1914.

². C.C.V., 1995. p. xiii.

³. C.C.V., 1995. p. 7.



Em Quaraí novamente, foi diretor do jornal *O cidadão* e professor do Colégio Municipal, onde conheceu sua futura esposa, a pianista Adalgiza Wagner Martins.

Depois do término da primeira guerra, em 1920, voltou para Porto Alegre, para trabalhar. Lecionou Português para estrangeiros. Fez concurso na Secretaria de Obras Públicas, no governo de Borges de Medeiros. Em março de 1921, casou-se por procuração, com Adalgiza e o casal foi morar na Rua do Arroio, 124 (hoje General Bento Martins). Neste mesmo ano, fundou e passou a dirigir o jornal *A informação*, órgão do Partido Republicano. Em 1922, em uma espécie de diário – *Narrativas diárias dos fatos mais importantes que se passam comigo* –, de forma detalhada entre 1922 e 1923 e mais esparsa até 1926, Dyonélio Machado retrata a agitação no Rio de Janeiro, a prisão de opositores do governo de Epitácio Pessoa e, entre eles, a de um militar, colaborador de *A informação*. O jornal caracterizou-se, pois, pelo caráter político e ataques constantes ao bernardismo, a Epitácio Pessoa, Hercílio Luz e Washington Luiz, levando Borges de Medeiros a pedir-lhes mais moderação⁴.

Fechado *A informação*, em 1º de março de 1922, Dyonélio criou, junto com seu grupo, um tablóide semanal, *Farrapo* que, desde o primeiro número, renovou os ataques a Epitácio Pessoa e ao governo central. Foi

⁴. C.C.V., 1995. p. xv.



nesse tablóide, na edição de 12 de julho de 1922, que se noticiou a rebelião dos tenentes do Forte de Copacabana contra as forças legalistas, elogiando-lhes a bravura e exaltando a figura do gaúcho Otávio Corrêa, morto entre eles. Nas eleições estaduais gaúchas, em novembro deste ano, Borges de Medeiros saiu-se vitorioso sobre Assis Brasil, para o governo do Rio Grande do Sul.

Essa foi a época em que Dyonélio Machado esteve muito envolvido com a militância partidária. Trocou correspondência, em 1923, com correligionários do Partido Republicano em todo o Estado e informações sobre os oposicionistas, chefiados por Honório Lemos e os levantes em Lagoa Vermelha, Alegrete e São Gabriel. Para combatê-los, foi formada a guarda Republicana, à qual se filiaram voluntários. Dyonélio Machado, no dia 21 de março, fez parte da lista dos voluntários, sob o número 501, no 1º Batalhão da Brigada Militar. Foi neste ano que publicou o primeiro livro, *Política Contemporânea: três aspectos* e também é neste ano que ingressou na Faculdade de Medicina, a pedido da esposa. A militância política continuaria, agora, lado a lado com os estudos e sem perder o ritmo. Colaborou com revistas e jornais, como *A máscara*, *Horizonte*, *Kodak*, *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*, por meio de



ensaios, crônicas e contos. É desta fase também *O estadista*, inédito até 1995⁵.

O primeiro livro de contos, *Um pobre homem*, foi publicado em 1927, pela editora Globo, de Porto Alegre. Na época, a poesia gaúcha

... revela que o elemento revolucionário do Modernismo não foi absorvido até as últimas conseqüências no Sul, na medida em que se manteve presente o vínculo com as técnicas e o ideário simbolista⁶.

Além disso, a prosa também estava presa ao regionalismo conservador, estética e ideologicamente. Dyonélio Machado, portanto, destoa dessa literatura desde o primeiro livro, cultivando uma tendência que iria vingar só a partir dos anos 30: uma prosa associada mais de perto à realidade vigente no contexto gaúcho e que explora os veios relativos à condição marginal e alienada do homem e *as transformações por que passou a economia gaúcha a fim de poder sobreviver enquanto assunto literário*⁷.

Formou-se, em 1929, pela Faculdade Porto Alegrense de Medicina (que integra, hoje a Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

⁵ *O estadista*, como foi dito na nota 1, foi publicado em *O cheiro de coisa viva* – Entrevistas, reflexões dispersas e um romance inédito *O estadista*. Organização, introdução e notas de Maria Zenilda Grawunder. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1995.

⁶ ZILBERMAN, R. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p. 75.

⁷ Idem. Ibidem, p. 79-80.



e, desde o quinto ano, havia prestado Concurso e sido nomeado para o Hospital Psiquiátrico S. Pedro. Completou sua formação médica no Rio de Janeiro, especializando-se em Neurologia e Psiquiatria. Ao voltar para Porto Alegre, continuou trabalhando no hospital São Pedro e ministrou aulas de Neurologia e Psiquiatria, na Santa Casa de Misericórdia. Resultou daí, em 1933, a sua tese doutoral: *Uma definição biológica do crime*.

A prosa gaúcha, a essa época, menos ufanista e mais engajada, consequência das mudanças na economia agropecuária, com a expulsão do homem do campo para as cidades, conta com nomes como o de Érico Veríssimo e Viana Moog. Na poesia, Mário Quintana e Heitor Saldanha trilham também novos rumos. Foi Érico Veríssimo que, em 1934, incentivou Dyonélio Machado a disputar o *Prêmio Machado de Assis* da Academia Brasileira de Letras.

Assim relata Dyonélio Machado no artigo “*Surpresa para Dyonélio Machado*”, de Jairo Ferreira, na *Folha de S. Paulo*, p. 27, de 3 de fevereiro de 1979⁸:

Os ratos foi escrito em dezembro de 1934. Nas noites de dezembro, porque ele ia concorrer ao Prêmio Machado de Assis e o trabalho deveria ser entregue até 31 de dezembro. Como aqui, estou tomando no sentido ‘o que é que me levou’ a escrever *Os ratos*, posso dizer uma coisa para vocês, eu escrevi em vinte noites, mas eu pensei no livro nove anos.

⁸. C.C.V., 1995. p. 23-4.



Escrevi com muita rapidez, com muita facilidade, porque era uma coisa que vinha mastigada já há muito tempo. Eu cheguei a fazer primeiro um conto, que depois transformei em romance, que também era uma espécie de conto. Era uma coisa fora de moda. A moda não era fazer um romance com ação ambientada em 24 horas, embora tivesse surgido naquele tempo um romance assim, chamado *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*. Era um conto, um conto grande.

O que levou Dyonélio Machado a pensar na temática do livro por nove anos foi a preocupação que sua mãe, depois de um sonho, demonstrara, num domingo em que ela o visitara, com a possibilidade de ratos roerem, à noite, o dinheiro - de tão difícil aquisição - que o irmão deixara embaixo da panela em que se recebia o leite. Foi a partir desse trivial dramático que surgiu o motivo da ficção.

Os ratos foi vencedor do concurso, mas dividiu o prêmio com mais três ganhadores: João Alphonsus, Marques Rebelo e Érico Veríssimo. A notícia da premiação, entretanto, Dyonélio a recebeu quando já estava preso.

A prisão de Dyonélio Machado aconteceu depois de ter articulado uma greve, nas oficinas gráficas dos matutinos, em protesto contra a ação do Governo de Getúlio Vargas de cassar as atividades da Aliança Nacional Libertadora (ANL), presidida por Luís Carlos Prestes.



Libertado três meses depois, Dyonélio Machado foi a Taquari atender a uma sobrinha doente. Foi quando, no Nordeste e Rio, estourou a Intentona Comunista. Sem ter sequer participado da rebelião, Dyonélio foi preso novamente e, meses depois, enviado para a casa de detenção, no Rio de Janeiro. É nesta fase que adere ao Partido Comunista.

Libertado em 1937, volta ao Sul, mas, com a implantação da ditadura do Estado Novo e com medo de ser preso novamente, foge para Lages, em Santa Catarina sob o nome de Paulo Martins. Recebeu anistia durante a intervenção de Cordeiro de Farias no Estado e voltou a Porto Alegre, onde tornou a clinicar no Hospital São Pedro. Retomou também suas atividades literárias, escrevendo crítica literária para o *Correio do Povo*, em 1939.

A publicação do conto “Noite no acampamento”, do livro *Um pobre homem*, na *Revista do Globo*, de 17 de outubro de 1942, traz novamente dissabores para Dyonélio Machado que teve que prestar esclarecimentos e chegou a sofrer ameaças.

É da experiência do cárcere que surgiram os livros *O louco da Cati* (1941), editado em 1942 pela Globo, *Desolação*, editado pela José Olympio do Rio de Janeiro em 1944, e *Passos Perdidos*, editado pela Martins Editora, de São Paulo, em 1946. Escreveu, também *Nuanças*, que só foi editado em 1981, pela Moderna, de São Paulo. O conjunto dos quatro



romances foi motivo de laborioso estudo de Maria Zenilda Grawunder, em sua tese de doutorado *A arte alegórica na literatura brasileira: a tetralogia opressão e liberdade, de Dyonélio Machado*, em 1994, defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Em 1945, Dyonélio Machado foi um dos líderes e redatores do Manifesto do Primeiro Congresso Nacional de escritores, realizado em São Paulo e recebeu, neste mesmo ano, junto com Graciliano Ramos, o Prêmio Felipe D'Oliveira. Depois do fim da ditadura de Vargas, Dyonélio elege-se deputado estadual constituinte, pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), que foi considerado ilegal pelo Presidente da República. Cassado, encerra sua carreira partidária.

Durante vinte anos, ficou distante do cenário público, o que pode ser explicado, em grande parte, pelo descontentamento com a crítica literária. Mas foi nesse período que escreveu *Deuses econômicos* (o primeiro de uma trilogia que foi completada com *Sol subterrâneo* (1981) e *Prodígios* (1980)) e publicado em 1966, ano da reedição de *Os ratos*. E, na década de 70, mesmo considerado pela imprensa, intelectuais e escritores, “era pouco lido e pouco discutido pela crítica e meios acadêmicos⁹”. No final da década, em 1979, começou a trajetória de reconhecimentos: recebeu o *Grande Prêmio da Crítica* de São Paulo, concedido pela

⁹. C.C.V., 1995. p. xxvii.



Associação Paulista dos Críticos de Arte, foi homenageado com o curta metragem *Dr. Dyonélio*, por Ivan Cardoso, no *VII Festival nacional de Gramado* e pelo Câmara dos Vereadores de sua terra e reconhecido pela instituição literária gaúcha com a posse na *Academia Rio-Grandense de Letras*.

Em 1981, recebe o Prêmio Jabuti pelo livro *Endiabrados*, escrito entre 1959 e 1961 e editado em 1980. Em 1982, foi a vez do prêmio *Fernando Chinaglia*, da União Brasileira de Escritores, pelo livro *Nuanças*. Neste mesmo ano, foram publicados os seus últimos romances: *Fada e Ele vem do fundo*.

Paris traduz em francês, em 1983, *Os ratos (L'Argent du Laitier)*. Foi homenageado, em 1984, pela Assembléia Legislativa do Estado e, em 1985, pela Secretaria de Saúde e Meio-ambiente do Estado, através da direção do Hospital São Pedro, pelos serviços prestados à saúde mental.

Dyonélio Machado morreu no dia 19 de junho de 1985. Cinco dias depois, foi homenageado com a comenda *Ordre des Arts et des Lettres*, grande condecoração no mundo das artes do governo francês. Deixou, ainda, *Memórias de um pobre homem*, publicado postumamente.



2. 2. A época: condições em que foi produzida a obra

Levando em consideração que a originalidade, que define uma literatura, como o instrumento de expressão, que é o seu veículo, *não surge por acaso, senão no período próprio, quando as condições sociais permitem*¹⁰ e que a publicação de *Os ratos*, em 1935, classifica-o pertencente à geração de 30 ou romance de 30 e levando também em consideração a concepção de Walter Benjamin de que *certos momentos histórico-sociais só são salvos pelo modo alegórico de ver o mundo*¹¹, é importante fazermos uma breve incursão nas condições da época em que foi produzida a obra.

Apesar do papel relevante da renovação e pesquisa estética, da atualização da inteligência artística brasileira e de uma consciência criadora nacional, herdada dos entusiastas da vida moderna urbana que começava a se desenhar, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Raul Bopp, entre outros, A. Bosi diz que *somos, hoje, contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930*¹².

¹⁰. SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976. p. 522.

¹¹. BENJAMIN, W. Alegoria e drama barroco. In: _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 246.

¹². BOSI, A. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, s.d. p. 431.



A década de 30 começa com a crise de 29 que abalou a economia mundial, provocando mudanças nas estruturas dominantes e o aparecimento de novas classe sociais, intensificando, principalmente, o processo de proletarização e pauperização que, em países subdesenvolvidos, deixou a população sem o mínimo necessário para as necessidades básicas da existência.

No cenário brasileiro, a década de 30 caracteriza-se pelo progresso da industrialização que provocou o êxodo rural e um novo desenho da população urbana. Essa reestruturação social compreende a burguesia industrial, comercial e financeira, os funcionários e os empregados e faz a classe média ficar em constante mobilidade, ora ascendendo à burguesia, ora proletarizando-se.

Com o progresso industrial da década de 30, ganha espaço o aparelho estatal, a burocratização do serviço público e das empresas privadas. O funcionário público foi incluído, de acordo com o sociólogo M. Vinhas, no mesmo contingente do proletariado, por viver de sua força de trabalho e ser explorado e mal remunerado¹³.

Em 3 de outubro de 1930, eclode o movimento revolucionário de 30, no Rio de Grande do Sul, sob o comando civil de Getúlio Vargas, que

¹³. VINHAS, M. *Estudos sobre o proletariado brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização, 1970. p. 42.



culmina com a deposição de Washington Luís, no Rio de Janeiro, em 24 de outubro, e com o poder nas mãos da Vargas em 3 de novembro.

Fruto das dissidências oligárquicas, a Revolução de outubro de 1930 não inicia nem termina o processo de decadência das oligarquias dominantes na República Velha: é o ponto culminante desse processo, um marco histórico que separa a Primeira da Segunda República.

As instituições da República Velha enfraquecem e os movimentos operários, os levantes tenentistas e as agitações de artistas influenciados pela Semana de Arte Moderna atestam a emergência de novos setores que reivindicam mudanças e exigem o novo. A cisão nas oligarquias dominantes, atestada pela quebra da política do café-com-leite, tornava viável a ascensão desses novos setores. Os oligarcas dissidentes souberam ver essa realidade e colocaram as rédeas no movimento de 30, mas não conseguiram assumir a direção do país, o que abriu espaço para que o Estado, forte e autoritário, assumisse a direção do país com um projeto de reconstrução nacional voltado para o desenvolvimento industrial.

A classe operária, que vinha se manifestando desde a década de 1910, e que se dividia em grupos diferentes (anarquistas, socialistas, comunistas e grupos cristãos independentes), aproveitou-se das reivindicações iniciais de melhores condições de trabalho e começou a amadurecer idéias revolucionárias. Mas essas idéias foram aos poucos



sufocadas pelo nascimento do Partido Comunista que tentou se firmar como única voz legítima do operariado. Elas foram sufocadas também por uma política de alianças entre as oposições (postura revolucionária defendida pelos tenentistas e por setores dissidentes das classes dominantes) e, assim, a classe operária perdeu a condução de um projeto próprio de revolução e, reprimida pelos próprios parceiros nas alianças, deixou de participar do movimento de 30.

A idéia de Revolução de 30 seria, assim, uma imagem para ocultar a memória da derrota da classe operária diante da burguesia vitoriosa, estando o Estado comprometido com um projeto burguês que favorece o avanço do capitalismo. Podemos considerar, também, a Revolução de 30 como um movimento urbano, liderado pela nascente burguesia industrial, contra o setor agro-exportador ou liderado pelas classes médias representadas pela “vanguarda” tenentista.

No Rio Grande do Sul, terra natal de Dyonélio Machado, o progresso também se fez sentir: criou-se o Banco do Estado, construíram-se ramais ferroviários, industrializaram-se artigos e frios (são desta época as instalações dos frigoríficos Anglo, Swift do Brasil e Armour)¹⁴, e a industrialização também chegou a Porto Alegre. No cenário urbano em constante crescimento, mesclavam-se habitantes vindos da zona rural com

¹⁴. FAUSTO, B. *A revolução de 1930 – historiografia e história*. São Paulo: Brasiliense, 1970. p. 39.



os descendentes de teuto-italianos que comandavam os empreendimentos, cresce o movimento comercial, desde os mais sofisticados como o dos atacadistas e de grandes lojas até os miúdos como tabacarias, lojas de penhoras, casas de loterias e agiotagens, corridas de cavalos, os cafés do Mercado. Os bondes lotados testemunhavam todas essas transformações.

O progresso de Porto Alegre, no entanto, estava ainda muito longe das complexas estruturas atuais. Por isso, assim como atestou Maciel¹⁵, costumes moderados e simples, leite conduzido em carroças e ainda certo sentimento de solidariedade e espírito de vizinhança faziam parte do comportamento do indivíduo.

Os efeitos de todas essas transformações sociais, políticas, culturais e ideológicas da década de 30 também se fizeram sentir na literatura. Assim explica Zilberman:

A narrativa de 30 se diferencia bastante da produção que lhe antecedeu. Retorna, é certo, à vertente localista, como ocorrera no pré-modernismo, mas agora com outros olhos, querendo rasgar o véu protetor que lhe lançou o ufanismo remanescente, ainda no começo do século XX, do Romantismo. E incorpora dois procedimentos modernistas: vê de dentro a realidade retratada, rejeitando a ótica de turista condenada por Lúcia Miguel-Pereira a propósito da prosa do início do século; dá margem à assimilação entre o assunto e a técnica literária; e, por essas razões, valoriza

¹⁵ MACIEL, L. G. *O universo degradado de Naziazeno Barbosa*. Porto Alegre, 1989, 90 p. Dissertação (Mestrado em Letras), Pontifícia Universidade Católica do RS, p. 37.



uma linguagem atual, sintética e atinente ao contexto das personagens, como fazem Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado.[...] Embora não tenham sido radicais, essas mudanças dirigiram a atenção para a realidade brasileira do momento, desequilibrado e desproporcional no que dizia respeito à pirâmide social. O fortalecimento de novas camadas na sociedade revelou a condição atrasada e primitiva das antigas, pobres ou ricas. Em vista disso, a narrativa encontrou novos assuntos e renovou também os rumos da ficção nacional¹⁶.

A narrativa gaúcha de 30 também trilhou os mesmos caminhos.

A nova composição social forneceu assuntos originais aos ficcionistas, que colocaram a paisagem urbana em pauta e aproveitaram as novas situações como pretexto para o desenrolar dos eventos literários. Nesse sentido, esclarece, ainda, Zilberman:

Em decorrência disto, o romance urbano que surge acompanha o processo por que passa a narrativa regionalista de seu tempo: focaliza de modo renovador o cenário social não porque introduz Porto Alegre na literatura, mas porque desvela e questiona as contradições existentes. Através dos romances de Érico Veríssimo, Dyonélio Machado, Souza Júnior e Reynaldo Moura, a literatura do Rio Grande do Sul afirma-se ao movimento da prosa nacional, acompanhando sua trajetória rumo à investigação do lugar do homem na sociedade e estrutura econômica.¹⁷

¹⁶ . ZILBERMAN, R. Op. cit., 1992. p. 82.

¹⁷ . Idem. ibidem, p. 94.



Mas o que diferencia *Os ratos* dos romances seus contemporâneos é, sem dúvida, o modo como essa investigação é feita. Os significados não foram articulados para serem entendidos de modo literal. Um dizer remete a outro. Cada discurso diz outro discurso e a função do leitor é participar da construção da obra, buscando, interpretando verdades ocultas, engendrando-se numa teia de alegorias.



CAPÍTULO III

Estruturando-se ambigualmente em relação ao código e transformando continuamente suas denotações em conotações, a mensagem estética compele-nos a experimentar sobre si léxicos e códigos sempre diferentes.

(Umberto Eco, 1976. p. 68.)

3. Os ratos: leituras

Desde o seu lançamento, em 1935, *Os ratos* tem merecido considerações, comentários e análises de críticos, escritores e amigos. O crítico gaúcho Moysés Velinho, em 1944, foi um dos primeiros a fazer considerações sobre a obra¹. Vianna Moog e Mário de Andrade enviaram, por carta, breves elogios. No ensaio *24 horas na vida de um masoquista*², Cyro Martins, também psicanalista e escritor como Dyonélio Machado, utilizou-se dos conhecimentos da psicanálise para a análise da obra:

Vejo-o (o livro) como um corte transversal no processo psicológico de um pequeno grupo social. O que está acontecendo

¹¹. O crítico gaúcho Moysés Velinho, em *Letras de Província*, fez comentários nada animadores sobre *Os ratos*. Foi cético em relação à estrutura e linguagem usadas, o que levou Dyonélio Machado a certo descrédito para com a crítica literária durante um longo período.

². Ensaio publicado pela Editora Globo, de Porto Alegre, em 1964, em *Do mito à verdade científica. Estudos Psicanalíticos*.



hoje é o seguimento necessário de sua etapa anterior e provoca, por sua vez, uma posterior. (p. 167)

Fábio Lucas considerou o romance como drama pequeno-burguês³. Eliane Zagury propôs-se a analisar o tema, o tempo, a narrativa, a linguagem⁴. Com mais profissionalismo crítico, Regina Zilberman analisou a obra levando em consideração a dimensão social e estética⁵.

Poderíamos citar, ainda, muitos outros críticos, como Afrânio Coutinho, Antônio Cândido e Alfredo Bosi, mas o que nos interessa são pesquisas fundamentadas em conceitos teóricos que comprovam o caráter artístico da obra e, por extensão, a importância da dimensão literária de Dyonélio Machado. Apesar de no presente estudo não partirmos das mesmas hipóteses nem chegarmos aos mesmos objetivos, é importante a verificação de algumas dessas análises, pois, muitas vezes, nos valeremos delas para conduzir, apontar e aprofundar dados pertinentes ao conceito de alegoria.

³. LUCAS, F. Do campo para a cidade. In: _____. *O caráter social da literatura brasileira*. São Paulo: Quiron, col. Logos, 1976. p. 89.

⁴. ZAGURY, E. A novela clássica do modernismo brasileiro. In: _____. *A palavra e o ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 11.

⁵. ZILBERMAN, R. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p. 94-8.



3. 1. A leitura da homologia entre a estrutura social e a estrutura romanesca

Desenvolvida, em 1977, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de Porto Alegre, a dissertação de mestrado de Lucie Didio Michalski, *Configuração da visão de mundo em Os ratos*⁶, tem como objetivo *pesquisar e compreender as estruturas significativas da obra dyoneliana e explicar sua inter-relação com a sociedade da qual emergiu para chegar à captação do seu universo* (p. 14). Para revelar a verdadeira significação da visão de mundo em *Os ratos*, a pesquisa alicerça-se no método de Lucien Goldman (s.d.) numa tentativa de interpretação estrutural-genética.

Ao analisar a presença de duas estruturas significativas globais de conteúdo, Michalski faz interessante estudo sobre a constante mutação das classes sociais no Brasil da década de 30. Devido a fatores econômicos e políticos, há uma proletarização da classe média e uma pauperização do proletariado, como se constata na passagem:

Apesar de ser funcionário, o que equivale a dizer, 'tipo ideal' da classe média, Naziazeno proletariza-se, isto é, parte rumo ao processo de proletarização porque econômica e culturalmente se

⁶ MICHALSKI, L. D. *Configuração da visão de mundo em Os ratos*: tentativa de interpretação estrutural genética de *Os ratos*, de Dyonélio Machado. Porto Alegre, 1977. 130 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal Rio Grande do Sul.



insere não na estrutura da classe média, mas na do proletariado (p. 21).

Em seguida, munindo-se do princípio fundamental do estruturalismo genético de Goldman, Michalski faz um estudo, do ponto de vista sociológico, das estruturas mentais de Naziazeno e das outras personagens em relação a Naziazeno. Enquadra, pois, Naziazeno na grande maioria dos indivíduos: conformista com os meios institucionalizados. Lembra-nos de que Naziazeno é de um conformismo social no plano coletivo. Já, sua mulher, Adelaide, não aceita a pauperização, questiona o marido. Suas frases, de acordo com Michalski (*Despachar o leiteiro?*, *Mas, e se nos deixa sem leite...* (por exemplo)), denotam inconformismo. E, diante disso, Naziazeno lança-se em busca do dinheiro para pagar o leiteiro, *desvelando em sua trajetória um inconformismo que se manifesta no plano puramente individual e não social* (p. 33). Além do conformismo social, outros comportamentos de Naziazeno foram analisados: a passividade, a humildade, a humilhação, o misticismo, a ingenuidade, a esperança e a confiança nos outros. E, a partir dos estudos feitos por Lucien Goldman sobre valor de uso e valor de troca, Michalski, analisa também as microestruturas das relações entre as personagens em que verifica a existência de dois grupos bem delineados: de um lado, há Duque, Naziazeno e Alcides que manifestam microestruturas de compreensão,



fraternidade, solidariedade ao negociarem com o anel, com vistas a atender a uma necessidade (valor qualitativo) e não com vistas a intenção de gerar lucros; e, por outro lado, há o diretor, agiotas, Mondina e outros que apresentam microestruturas de incompreensão, indiferença e individualismo por estarem preocupados com o lucro, com o valor quantitativo (de troca) e não com uma necessidade do outro. Isso leva Michalski a avaliar que *o comportamento de Naziazeno e das demais personagens é subjugado e derivado do social* (p. 53).

Depois de provar que *Os ratos* apresenta elementos estéticos do modernismo e, de acordo com a estética de Lucien Goldman, que a obra comporta novos elementos estéticos (como coerência funcional, riqueza do imaginário, caráter não conceitual do imaginário e densa unidade interna), Michalski faz uma minuciosa e importante análise sobre o tempo, inserindo o romance na filosofia da temporalidade merleau-pontiana. Segundo Michalski,

O tempo psicológico de Naziazeno constitui-se no tempo de sua consciência em relação às coisas que o cercam. Por isso que o tempo cronológico de 24 horas corresponde a um tempo enormemente alargado que é o tempo da consciência de Naziazeno. E, por estarem presentes na consciência da personagem o passado e o futuro, pode-se afirmar que somente existe tempo presente na consciência de Naziazeno (p. 71).



Assim, a mitificação do passado da infância, ou seja, o fato de Naziazeno lembrar-se de acontecimentos da infância, acaba informando melhor sobre o presente da personagem.

Michalski (p.77) não mostra segurança, no entanto, quando se propõe a interpretar o episódio dos ratos, no final do romance. Nega possíveis interpretações simbólicas e prefere estudá-lo do ponto de vista formal, mostrando que os roedores apenas aumentam as angústias e desesperos do dia de busca de Naziazeno intensificando e ampliando o seu presente já dilacerado. E conclui que a visão de mundo configurada em *Os ratos* é a visão de mundo da classe média proletarizada, em particular, a do proletariado urbano, em geral, da década de 30.

Calcado também nas teorias de Lucien Goldman, o estudo realizado por Laury Gonzaga Maciel, em *O universo degradado de Naziazeno Barbosa*⁷, propõe-se, assim como o de Michalski, a confirmar a história de que a forma romanesca é homóloga à estrutura social e, no caso de *Os ratos*, à estrutura social da década de 30. Mas, com o objetivo de provar o caráter problemático do personagem Naziazeno, Maciel prioriza a análise das estruturas mentais: valor de uso e valor de troca.

Inicia explicando que nos grupos sociais em que predomina o valor de uso há apenas uma ruptura accidental entre o herói e o mundo.

⁷ MACIEL, L. G. *O universo degradado de Naziazeno Barbosa*. Porto Alegre, 1979. 90 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.



Mostra, por exemplo, que é o que acontece na epopéia em que o escritor exalta os efeitos heróicos da(s) personagem(s) que vivia(m) numa sociedade em que era fácil a superação do conflito eu x mundo. A relação do homem com os bens era natural, a distribuição dos bens era mais humana e social, o consumo era voltado para a utilidade e necessidade. Assim, o valor de uso é qualitativo, pois mantém-se um elo orgânico com a sociedade.

A partir da industrialização, no entanto, nasce a sociedade da produção para o mercado e o que a caracteriza é o valor de troca. A relação do homem com o meio, portanto, torna-se mais complexa, mais problemática. O homem, na vida moderna, procura valores qualitativos (de uso), mas por meio de valores de troca que são quantitativos. A forma de procura é degradada, porque não há outra forma. E isso termina produzindo homens degradados, principalmente nas cidades em que *a hegemonia dos valores de troca se exerce com toda a sua plenitude, colocando as pessoas perante problemas insolúveis* (Maciel, p. 21).

Na segunda parte da pesquisa, Maciel traça também uma visão da estrutura histórico-social da década de 30 para melhor explicar a homologia que há entre esse período e a estrutura romanesca de *Os ratos*. Destaca, principalmente, o progresso industrial, comercial e urbano no sul do país, a presença do imigrante e seu papel de vanguarda na ascensão da burguesia, o Rio Grande do Sul como o terceiro maior estado na produção



do país, o fenômeno da inflação na década de 30, e a proliferação do comércio miúdo (tabacaria, lojas de penhoras, agências de loteria etc.).

Nesse processo de urbanização de Porto Alegre, cresce também a desumanização, mas não com as proporções de hoje que levam ao crime. Naziazeno age resignadamente, passivamente ao meio. O que transforma Naziazeno em herói problemático é *a procura que faz da qualidade, valor de uso, de um modo degradado, isto é, pela mediação da quantidade, do valor de troca* (p. 37).

A trajetória de Naziazeno *em sua busca degradada, em apenas vinte e quatro horas*” (p. 44) se faz numa paisagem urbana em que nada escapa ao narrador: o tempo e o espaço público, principalmente. Assim, Maciel comprova que no mundo econômico de Naziazeno, ainda há lugar para os valores qualitativos; embora não tenha consciência de que vive numa sociedade regida pelos valores de troca, ele confia nos valores (solidariedade, bondade) dos homens. Trata-se de uma sociedade em que tudo se mede pelo dinheiro. Naziazeno não tem dinheiro e restringe a aquisição dos bens de acordo com o dinheiro. É neste momento que Maciel lembra o significado no nome Naziazeno: “pobreza, humildade, mansidão”, o que lembra a figura bíblica Nazareno. (p. 55). Classifica-o também como proletário, mas que idealiza os valores burgueses e não os do proletariado. E, moldado pelo ambiente social em que vive, o seu mundo é *reduzido, seus*



horizontes, limitados (p. 72). Tem consciência de que os bens possuem um valor em dinheiro, de que seu salário é insuficiente para pagar suas despesas, mas não tem consciência das causas de tudo isso. Essa falta de consciência das causas dos problemas faz com que Naziazeno não consiga resolvê-los por meio de ideologias explícitas e, segundo Maciel, que explica citando Goldman, caracteriza-se como problemática *a personagem cuja existência e valores o situam perante problemas insolúveis dos quais não é capaz de adquirir uma consciência clara e rigorosa* (p. 79).

3. 2. A leitura do discurso eu x outro

Naziazeno e a submissão ao discurso do outro em Os ratos, análise de Vera Lúcia Rodella Abriata, publicada na Revista Letras, da Unesp⁸, é uma tentativa de aplicar o percurso gerativo da gramática semiótica e de apontar semelhança entre o discurso de Naziazeno e o “discurso” dos heróis dostoiévskianos, de acordo com a teoria de Mikhail Bakhtin.

Abriata tenta demonstrar que o discurso de Naziazeno sobre si mesmo se constrói sob a influência direta do outro sobre ele. Naziazeno se auto sanciona negativamente por ser impotente: diante da mulher que o

⁸ ABRIATA, V. L. R. *Naziazeno e a submissão ao discurso do outro em Os ratos*. Rev. Letras, v. 31, 1991. p. 127 – 36.



intima a pagar o leiteiro, diante do leiteiro que o pressiona com a possibilidade de corte de fornecimento de leite e diante do médico que salvara o seu filho e a quem não pudera pagar. Essa auto-sanção negativa é que o impelirá a se deixar manipular.

Para provar Naziazeno como destinatário sujeito manipulado, Abriata enquadra-o nos subcódigos de honra, nomeados por Greimas, Courtés (Abriata, 1991. p. 133) que são: submissão, obediência e impotência. Mas, para que o programa narrativo de uso se realize, há necessidade da ajuda dos amigos, Duque e Alcides, que são os detentores de um saber e de um poder/fazer.

Segundo a autora, esses indivíduos, Alcides, Duque e o próprio Naziazeno, são “vigaristas”, pois agem clandestinamente na noite para a obtenção do dinheiro. Associa-os com as noções de “parasitismo” e de “privação” que buscam condições de subsistência à sombra do poder. Isso, à primeira vista, qualifica-os como humilhados sobrevivendo das migalhas do poder econômico, absorvendo a sanção desses manipuladores. Simbolizam, assim, os ratos dessa sociedade. Mas, finaliza a autora, se os ratos, no pesadelo de Naziazeno, roem o dinheiro do leiteiro, acabam-se confirmando também em simbologia dos outros ratos: os roedores dos valores maiores de Naziazeno, os anti-sujeitos agiotas (o rábula Mondina, o diretor da repartição pública). São os roedores da sua auto-confiança, da sua



crença na própria condição humana, assim como a de seus amigos. *Dá a necessidade da sanção do outro* (p. 136).

3.3. A leitura do discurso psicanalítico

A obsessão miúda em Os ratos de Dyonélio Machado, trabalho realizado por Cleusa Rios Passos, em 1979, durante o curso de pós-graduação na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e publicado, em 1995, como parte de uma coletânea de ensaios literários⁹, recorre ao discurso psicanalítico para investigar os múltiplos elementos do texto.

Fazendo associações de elementos recorrentes, como leiteiro, dinheiro, Ratos, com outros elementos como figurinha marrom, figurinha da mãe. Passos mostra que *sintomas obsedantes pontilham a jornada de Naziazeno* (p. 119): a impotência, a condenação de uma possível testemunha, o olhar anônimo ou familiar, a solidão, a luz, a ausência, o bonde, os ruídos, os ratos, o anonimato etc. A consequência dessa fixação em pormenores, segundo a autora, é a perda da noção do todo e da causalidade.

⁹. PASSOS, C. R. P. *A obsessão miúda em Os ratos de Dyonélio Machado*. In: *Confluências – crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria/ Ed. da Universidade de S. Paulo, 1995 (série pensamento universitário).



O objetivo de Passos é “trilhar” esses pormenores. Interessante é o meio utilizado por ela: recorrer ao jogo de figuras, principalmente à metáfora e à metonímia. Assim, os múltiplos símbolos extraídos dos elementos fazem o social integrar-se ao psicanalítico e o texto ser valorizado do ponto de vista estético.

3. 4. A leitura dos elementos do espaço romanesco e da relação entre autor, instituição literária e história.

Com uma proposta de oferecer uma alternativa que visualize o texto como prática significativa e que seja trajetória para a apreciação de obras literárias durante a formação educacional do jovem, Maria Helena Albé, em *Uma leitura de Os ratos de Dyonélio Machado*¹⁰, faz uma interessante análise dos elementos descritivos para identificar o espaço no emaranhado do texto. Depois de verificar a presença dos elementos da sociedade e da cultura, analisa a sociedade de referência e o produtor textual.

Apoiada nas teorias de Philippe Hamon (1972) e Gérard Vigner (1979), Albé analisa o espaço romanesco do ponto-de-vista geográfico, social e psicológico, dando especial importância aos objetos (por

¹⁰. ALBÉ, M. H. *Uma leitura de Os ratos de Dyonélio Machado*. Porto Alegre, 1983. 127 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.



constituírem o estatuto sócio-estético do texto), aos sons, às cores, aos odores, às linhas e ao estado de tensão.

Verifica Albé que a presença ou ausência de objetos criam uma rede de significantes, cujo significado é reconstruído na leitura. Por exemplo, os objetos ligados à área profissional (sala pequena, carimbos etc.) permitem o reconhecimento do tipo de trabalho exercido por Naziazeno. Os ligados ao mundo exterior (bonde, carroças, jardins etc.) permitem o conhecimento da personagem no todo textual e da sua condição social.

A concepção de espaço romanesco também foi analisada a partir de seus elementos sensoriais. Luz e sombra por exemplo, segundo a pesquisadora, assinalam a passagem do tempo. A cor, na relação homem / espaço é manifestação de um estado psicológico. Vale registrar, aqui, as interessantes associações das cores branca e amarela (e suas relações semânticas) com alimentação e dinheiro. As anotações sonoras (palavras, passos, ruídos) são reveladoras da angústia e desespero da personagem. As táteis mostram o tipo de contato entre o homem e o espaço: mais orgânico, e menos intelectual. As olfativas permitem diferenciar o espaço: o da infância, o do presente, o da tabacaria etc. As gustativas conduzem aos sintomas da dor, mal-estar e náusea.



Pela linguagem dos objetos e sensações, portanto, o estudo de Albé evidencia a busca, a rejeição, a necessidade, os anseios do indivíduo na sociedade. A descrição da localização dos elementos também é indicação de possibilidades e de marginalidade e, assim como a do vestuário, confirma a inclusão da personagem no mundo dos marginalizados.

Assim, a autora comprova que: 1) as relações humanas são substituídas por relações de objetos e Naziazeno se torna prisioneiro da reificação e 2) se o contraste entre os objetos estabelece situações de impossibilidade / possibilidade, verifica-se, então, a geração constante de tensão.

Depois de fazer essa leitura do texto, configurada descritivamente por meio do homem / espaço, Albé realiza a leitura do espaço extratextual, ocupado pelo autor. Declara que o texto é manifestação de discursos, não pode ser tratado como objeto fechado, e daí a necessidade de conhecer a história do escritor, a História e Instituição literária. Faz, então, uma longa exploração sobre o significado de produção artística, sobre as condições históricas da década de 30, sobre a biografia do autor e sobre o sistema político-estético da Instituição literária. Conclui, então, que Dyonélio Machado foi isolado, esquecido, não aceito pelas circunstâncias políticas e sociais e pelos críticos literários. Completa Albé:



Os núcleos imaginários que constituem e caracterizam o espaço da personagem são metáforas do espaço do autor. O primeiro, Naziazeno Barbosa, vive as incoerências do sistema sócio-econômico; o segundo, Dyonélio Machado, vive as incoerências do sistema político-estético da Instituição Literária. (1983, p. 113).

A relação do discurso literário de Dyonélio Machado e a sua relação com o discurso da Instituição literária, também foi motivo de estudo de Grawunder, em *Curso e discurso da obra de Dyonélio Machado: uma análise da legitimação*¹¹. A autora acaba provando também que o discurso das obras de Dyonélio Machado é construído *sobre o espírito do discurso desse outro sujeito* (p. 154), numa troca constante de mensagens, formando o diálogo de duas enunciações em oposição.

É bastante pertinente o estudo de Grawunder (1989) para entender as causas do descaso, por décadas, da crítica literária para com as obras de Dyonélio Machado. Tenta provar também que, apesar da legitimação tardia, sua obra apresenta de fato aspectos inovadores de temática e forma e reafirma *a função do texto literário e da Arte, como espelhos multifacetados de momentos da trajetória e historicidade humana, processo literário e processo social sempre em evolução e diálogo* (p. 164).

¹¹. GRAWUNDER, M. Z. *Curso e discurso da obra de Dyonélio Machado: uma análise da legitimação*. Porto Alegre, 1989. 171 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.



Grawunder, no entanto, não analisou em profundidade *Os ratos*, pois, para comprovar suas hipóteses, utilizou-se também de outras obras do autor.

O espaço urbano percorrido por Naziazeno também é analisado por Cláudio Cruz em *Literatura e cidade moderna - Porto Alegre 1935*¹². Junto com outras duas obras, *Caminhos Cruzados*, de Érico Veríssimo, e *A ronda dos anjos sensuais*, de Reynaldo Moura, Cruz faz m estudo sobre o modo como a cidade se transforma de ambiente em personagem ou como ela carrega, acolhe ou hostiliza os seres de acordo com suas condições econômicas, sociais e culturais.

Quatro outras pequenas mas importantes análises da obra de Dyonélio Machado foram realizadas a partir das idéias sobre *cordialidade* e *paternalismo* na função histórico-social brasileira, teorizadas por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*. Esses estudos estão numa coletânea, *Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura*, organizada por Sandra Jatahy Pesavento¹³. São eles: *Raten | ratten: a cidade obsessiva em Os ratos*, de Ettore Finazzi-Agrò; *Ratos cordiais e raízes daninhas: formas de formação*, de Roberto Vecchi; *Ratos mansos, cidades sem raízes*, de Mônica Raisal Schupun e *Papel moeda | papel*

¹². CRUZ, C. *Literatura e cidade moderna - Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: EdPUCRS/IEL, 1994. p. 89-145.

¹³. PESAVENTO, S. J. *Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.



engraxado: o dinheiro das relações sociais. Uma leitura de Os ratos e de Raízes do Brasil, de Chiara Vangelista.



CAPÍTULO IV

4. *Os ratos*: uma leitura alegórica

Depois das exposições resumidas sobre algumas pesquisas feitas de o romance *Os ratos*, de Dyonélio Machado, verificamos que, apesar dos ângulos diferentes de focalização na interpretação do texto dyoneliano, tais pesquisas apontam, umas com menor e outras com maior intensidade, para significações simbólicas, principalmente diante do surgimento de *ratos*, em sonho, no final da narrativa. Essas significações, no entanto, não foram as notações mais relevantes, se levar em conta o objetivo particular de cada uma das análises. Apesar disso, elas serão importantes, muitas vezes, como ponto de referência durante a nossa interpretação alegórica do romance que pretende ver a leitura como possibilidade de sugerir algo novo. E que, entre tantos valores já existentes, pretende somar mais um na riqueza do discurso ficcional de Dyonélio Machado.

Para a configuração do alegórico em *Os ratos*, é importante, em primeiro lugar, enveredarmos pelos aspectos formais constitutivos do texto que já pré-determinam tal visão.



Este é o enredo trivial de *Os ratos*: Naziazeno Barbosa, funcionário público, está em débito com o leiteiro, que lhe dá apenas um dia para arranjar dinheiro e saldar a dívida. Sai de casa logo cedo e, na parte da manhã, tenta, sem sucesso, um empréstimo junto ao diretor da repartição. À tarde, ausenta-se do trabalho e começa uma peregrinação pela cidade para conseguir o dinheiro: vai à casa de jogos e, sem sucesso, negocia com corretores e agiotas. Fim de tarde e parte da noite, por intermédio de amigos (Duque, Alcides e Mondina), continua a peregrinação principalmente em lojas de penhoras. À noite, volta, com o dinheiro para casa. Depois do jantar, tenta dormir, mas não consegue, porque, por meio de sonhos agitados, ouve barulho de ratos e imagina-os roendo o dinheiro do pagamento do leiteiro. Só consegue se tranquilizar de madrugada, quase ao amanhecer, quando ouve o leiteiro pegando o dinheiro e deixando o leite, o alimento do filho.

Essa epopéia de Naziazeno é contada num ciclo exato de vinte e quatro horas. Para narrá-la, foram utilizados vinte e oito capítulos, curtos, compactos em sua maioria. Do primeiro ao capítulo vinte, a narrativa, apesar das constantes lembranças passadas e projeções futuras feitas por Naziazeno, caracteriza-se mais por seguir certa ordem cronológica e linear. O primeiro capítulo inicia-se com o *pega* com o leiteiro, às primeiras horas da manhã, que ameaça cortar o fornecimento caso não seja saldada a dívida



no prazo de um dia. A partir de então, até o capítulo 20, Naziazeno peregrina em busca do dinheiro.

A partir do capítulo 21, há uma ruptura na ordem linear da narrativa, pois, sem mostrar o itinerário de volta ao arrabalde, depois de conseguido o dinheiro, o narrador já coloca Naziazeno entrando em casa, com algumas compras na mão, como a manteiga, o queijo, o sapato da mulher que estava no sapateiro para alguns reparos, o brinquedo para o filho, e com o dinheiro do leiteiro. As cenas que envolvem a trajetória de volta para casa vão ser narradas em forma de *flash back*, no capítulo 26.

Essa ruptura no modo de narrar marca a passagem de uma situação notadamente tensa para uma situação distensa. Nos capítulos 21 e 22, vemos Naziazeno tranquilo em casa, jantando, conversando com a mulher, arrumando-se para ir dormir e consciente de um merecido descanso. Marca também, como veremos na nossa análise, um intervalo de intensas e grandes significações alegóricas para desenvolvimento das significações finais. Do capítulo 23 em diante, instala-se novamente a tensão narrativa com a insônia de Naziazeno, que chega ao auge nos capítulos 27 e 28 com a aparição, em sonho, dos ratos.

Como vimos nos estudos de Benjamim sobre Baudelaire, o trabalho do herói moderno é tão importante quanto o do gladiador antigo, quanto o de um Hércules. E, levando em consideração a relação entre o



esforço físico do trabalhador moderno e o do trabalho artístico, podemos dizer que a trajetória de Naziazeno é uma trajetória de luta. Trabalhador, funcionário público de escalão inferior, de classe média baixa, Naziazeno luta vinte e quatro horas, para conseguir o *leite*. Símbolo da abundância, da fertilidade, do conhecimento, é o fim a ser alcançado. Os meios para chegar a esse fim, expressão do desejo máximo do nosso herói, são verdadeiros embates que se travam no cotidiano e exigem esforços físicos e mentais até a conquista do objetivo final. Nos embates e nos seus interlúdios, instalam-se as metáforas, as imagens, os símbolos, as alegorias que conduzem à alegorização final da narrativa.

Concebendo o *leite* como elemento central do desejo a ser alcançado, e o dinheiro como o meio, o árduo caminho para chegar a essa conquista, podemos analisar a narrativa dyoneliana a partir das lutas instaladas no cotidiano do herói. Assim, os 28 capítulos possuem uma sequência de fatos, ações, sentimentos, lembranças, projeções que serão agrupados em três sequências, alegoricamente correspondentes aos grandes embates pelos quais Naziazeno precisa passar para chegar à posse do desejo. Denominaremos essas sequências de: *o olhar*, *o mercado* e *a casa*. E, por meio delas, faremos uma leitura alegórica de *Os ratos*.



4. 1. O olhar

De manhã

*Acordo; esperto o olhar de sono
— do meu leito de enfermo onde há tanto desvivo —
Solto pela janela os olhos de cativo: ver é o
supremo bem
Surpreendo-me a cismar se alma será, talvez, uma
função do olhar ...
É com os olhos que eu sinto e compreendo — ou
suponho
A vida é para mim como a névoa de um sonho
material
A que somente o olhar, de certo modo e mal
Dá, com as formas e a cor, expressão e sentido.**

Olhemos para alguns segmentos/fragmentos dos primeiros parágrafos do capítulo I de Os ratos:

Os bem vizinhos de Naziazeno Barbosa **assistem** ao pega com o leiteiro. [...]

Depois, à hora da saída, eram aquelas caras curiosas às janelas, com os **olhos fitos** nele, enquanto ele cumprimentava. [...]

O leiteiro diz-lhe aquelas coisas, [...] e sai a galope fustigando o animal, furioso, sem **olhar** para nada. [...]

Um ou outro **olhar** de criança fuzila através das frestas da cerca. [...]

A mulher havia-se sentado defronte dele, **olhando-o** enquanto ele toma café. [...]

Ele engole o café, nervoso, [...] sem **olhar** a mulher¹.

* Poema de Dyonélio Machado, não publicado. Foi comentado por M. Z. Grawunder na sua dissertação de mestrado *Curso e discursos da obra de Dyonélio Machado: uma análise da legitimação*. 1989, p. 145.

¹ . MACHADO, D. *Os ratos*. São Paulo: Círculo do livro, s/d, p. 7. (Para facilitar, em todo excerto extraído deste livro, colocaremos apenas o número da página).



Olhamos o *assistem*, os *olhos*, o *olhar*, o *olhando-o*. E é *olhando* todo o texto que notamos que o **olhar** compreende uma grande esfera de significações. Nos oito primeiros capítulos, principalmente, momentos epifânicos da percepção alegórica são manifestados pelo **olhar**. Símbolo e instrumento de revelação, o **olhar** tem um compromisso com o desvendamento do mundo pelo qual Naziazeno precisa passar, vivenciar.

A primeira etapa deste mundo realiza-se na parte da manhã, quando Naziazeno procura obter dinheiro com o diretor da repartição onde trabalha. Mas o encontro com o diretor não se faz de imediato. E, enquanto o espera, Naziazeno faz uma série de deslocamentos entre a Repartição e o Mercado Público.

A ida à Repartição e os breves deslocamentos de Naziazeno ocupam, de início, o foco central da narrativa. Não há pressa. É como se Naziazeno fosse um fotógrafo que, nessa arte, olha, vê, contempla e vislumbra pontos que, imbuídos de informação, vão se desvelando.

Quando tirava o olhar dum foco para colocá-lo num outro, fechava habitualmente os olhos, como quem faz um 'entreato' entre as duas visadas. (p. 33)

Acompanhar Naziazeno nos seus primeiros deslocamentos é ingressar na constelação alegórica do olhar. Nessa constelação, o olhar é



sair de si e, ao mesmo tempo, trazer o mundo para si. É expor interior e exterior, o interior ao exterior e o exterior ao interior. Os olhos, então, são “janelas da alma” que espelham o mundo. As sensações do tato, do olfato e do gosto operam como metáforas da visão. O olhar, metáfora de raiz, apropria-se dessas outras sensações e faz-se cânone. O olhar sai de si, viaja no meio das coisas e das pessoas, apalpando-as, cheirando-as, degustando-as e, depois, volta para si².

Mas o olhar de Naziazeno também é o **ver** em profundidade: vê o si-mesmo, vê o tempo, vê a luz. É laborioso trabalho mental de aguçamento do olhar, necessário para estimular o *ouvir*. O *olhar*, estimulando o ouvir, faz pensar. Pensar nasce do olhar. Do olhar atento, demorado, investigativo, que vigia, que considera, que julga, que examina, que analisa, que reflete. A **atenção** é exigência de um olhar que demora no tempo, que não tem a angústia da pressa. Olhar **com atenção** é uma escolha e um sacrifício³, que cansa:

Naziazeno disfarça o cansaço, porque tem uma esperança. (p. 46)

² .CHAUÍ, M. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 33-40.

³ . BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). Op. cit., p. 65.



O olhar com atenção é, no entanto, sacrifício necessário. Só esse modo de olhar o mundo é que leva a um saber. Naziazeno atentamente vê e se faz visto para tomar conhecimento e ter conhecimento. Tarefa primeira, então, é descobrir quais palavras/alegorias fazem *ver o vínculo secreto entre o olhar e o conhecimento*⁴.

4. 1. 1. O olhar e o eu X o outro

Segundo Alfredo Bosi, quando olhamos, dirigimos *a mente para um ato de intencionalidade*, essência dos atos humanos⁵. Quando Naziazeno sai de casa, do arrabalde, em direção à cidade, ao centro, sua intenção é conseguir dinheiro para pagar o leiteiro. Essa tarefa, no entanto, não será muito fácil. Acuado, não só pelo leiteiro, mas principalmente pelos olhares e curiosidade dos vizinhos, Naziazeno se embrenha por uma ‘viagem’ povoada de imagens que, de início, se caracteriza por uma antinomia: não ter dinheiro e ter dinheiro.

No contexto que o rodeia, de enredamento econômico e social, o olhar de Naziazeno é melancólico. O bem alheio provoca-lhe tristeza. O olhar dirige-se para o **outro** para a percepção daquilo que o **outro** tem, possui:

⁴. CHAUI, M. Op. cit., p. 34-5.

⁵. BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). Op. cit., p. 65.



Lá está ele na porta da casa, do outro lado da rua [...] Dá a impressão, o Fraga, de ter uma vida bem arrumada. (p. 10)

Com efeito, o amanuense da prefeitura é madrugador, tem galos, todas as exterioridades dum sujeito como o Fraga. (p. 11)

Naziazeno observa melhor o indivíduo: ele tem mesmo o ar de pessoa de fora, de gente da campanha. A pele é trigueira, cheia de rugas.[...] Certamente não mora na linha do bonde. Habita uma pequena chacinha, onde possui a sua criação. Tudo é relativa fartura lá.[...] A casa produz: galinhas, um que outro porco, frutas, etc. (p. 14)

E, quando o olhar ‘volta’ para si, desnuda-lhe um *eu* angustiado pela constatação de tudo aquilo que não tem:

Lá há de estar outra vez o Horácio conversando a uma das portas com o Clementino, conversa lenta de coisas passadas, passeios, ... O encanto que tem *essa* vida, que ele já supunha extinta,... (p. 12)

[...]: o jardim que os seus olhos afloram e mal enxergam na disparada do bonde faz um traço com um plano antigo e ingênuo dum jardim para o filho, para o filho, ‘o pobre do nosso filho que não tem onde brincar’... (p. 18)

Na verdade, a peregrinação que Naziazeno faz com o olhar pelas ruas da cidade é marcada pelas relações eu X outro. Os elementos e



pormenores espaciais, associados a algumas falas dos outros personagens, são, de início, fragmentos que, às duras penas do herói-trabalhador, vão sendo desvelados para que, alegoricamente, sejam percebidos como partes de um todo significativo. O texto, assim, confirma-se consonante com a teoria de Bakhtin, na medida em que cada elemento é importante para a revelação do todo e na medida em que vai se revelando, por isso, como um fenômeno *plurilingüístico, plurilíngüe e plurivocal*.⁶

É por meio do olhar de Naziazeno que o cenário da cidade moderna vai se configurando com seus vendedores, consumidores, trabalhadores. Vai se caracterizando, principalmente, como cenário apenas cordial para os bem nascidos, os mais privilegiados. Para os demais, como Naziazeno, ela, no entanto, vai se mostrando com seu clima de indiferença e hostilidade, consequência de uma sociedade que privilegia os que fazem parte do discurso econômico, social e político dominante. E Naziazeno já sabe disso desde sempre, pois, logo no início, o faz de forma declarada:

— Aqui não! É a disciplina. É a uniformidade. Nem se deixa lugar para o rosto de cada um. Pois fica sabendo que não se há de fazer aqui cegamente o que os outros querem. (p.9)

⁶. BAKHTIN, M. O plurilinguismo no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988. p. 107-33.



Aqui sugere o referencial alegórico inicial. É a cidade que, no início do século XX no Brasil, começa a se modificar pelo desenvolvimento industrial, público, comercial. **Aqui** parece referir-se à cidade de Porto Alegre, do Rio Grande do Sul, que, como vimos no capítulo 2 deste trabalho, é lugar que, por um lado, se apresenta como oportunidade de trabalho aos empobrecidos que vêm do interior do Estado, mas, por outro, caracteriza-se por não oferecer condições humanas dignas aos menos favorecidos, por estar mais preocupada com uma burguesia em ascensão.

O figural instala-se, porque em nenhum momento do texto a cidade é nomeada e, no entanto, a reconhecemos como Porto Alegre. Pelo olhar de Naziazeno, os pormenores, as pequenas notações, como diz Roland Barthes⁷, vão dando o efeito de real. Os olhos peregrinam pelas pessoas, por ruas, casas comerciais, bancos, pontos arquitetonicamente demarcados que, mesmo muitas vezes não nomeados, referencializam o real. E, como vimos no terceiro capítulo desta pesquisa, o estudo de Cláudio Cruz sobre *Os ratos* já configura o espaço da cidade, com o seu mercado, como símbolo da cidade moderna. Com sua multidão indiferente aos interesses do **outro** necessitado, abandona-o numa *flanerie* angustiada e angustiante.

⁷. BARTHES, R. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 158-65.



Naziazeno constitui-se, assim, como um *viajante*, característica que, segundo Grawunder⁸, é típica dos personagens dyonelianos, porque, historicamente, o viajante *é um herói natural das alegorias*. Durante o seu caminhar, *vai-se defrontando com situações novas que fazem despontar novos aspectos de si mesmo, refrações de si próprio como homem-qualquer ou outras, como **alter-egos***.

O olhar que lança para o ambiente e para os companheiros do próprio trabalho, por exemplo, pelo comportamento ansioso, atemorizado, contrito, alegoricamente parece desvelar a vivência pequena, limitada, monótona, repetitiva e sem perspectiva:

Ele se dirige para a sua carteira. Na sala, pequena, trabalham mais dois: o primeiro escriturário confere contas. É um serviço que faz há muito tempo... Bate muitos carimbos. Depois, quando tem já um grupo de contas respeitável, ergue-se e repassa-as uma a uma (com todas as suas 'primeiras', 'segundas' e 'terceiras' vias) nos dedos – que ele a cada passo molha nos lábios com um certo ruído. O datilógrafo, quando não está 'batendo', lê um livro, aberto dentro da gavetinha ao lado. (p. 26)

⁸. GRAWUNDER, M. Z. *Arte alegórica na literatura brasileira: a tetralogia opressão e liberdade, de Dyonélio Machado*, 1994. 339 p. (Tese de doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.



A angústia instala-se, então, pela consciência de que o estar-no-mundo é ato de coexistência de olhares. A identidade do **eu** agoniza ante a invasão do olhar do **outro**:

O olhar do 'leiteiro' ameaçando-o, insultando-o, e que ele sustenta mal, aparece com nitidez na face atrigueirada, sobre o pescoço forte que emerge da camiseta muito justa... (p. 14)

Pega da bengala e dos jornais que colocara numa carteira ao lado e se levanta, relanceando um olhar pelo café, olhar que vem ferir o rosto de Naziazeno, que estremece, como se um jato de holofote subitamente o iluminasse. (p. 32)

A identidade do **eu** agoniza ainda mais pelo significado, já há muito introjetado por meio do olhar do **outro**:

Naziazeno tem medo que lhe *leiam* na cara *essa compreensão de tudo*, essa inteligência das coisas, miserável e aviltante... (p. 14)

É só a existência vaga e dolorosa duma *coisa* que ele sabe que existe, como uma vasa, depositada no fundo da consciência, mas que não distingue bem, nem quer distinguir ... um sofrimento confuso e indistinto... (p. 18)

As camadas viciosas e degradadas de uma sociedade transparecem em **vasa**. A dor de Naziazeno não é, então, só sentir no **olhar do outro** a constatação daquilo que o **eu** não possui, mas, principalmente,

daquilo que conscientemente sente ao saber, compreender, que não é reconhecido como ser, como indivíduo, nem nos **objetos** e muito menos **nos outros**.

Outros sugere uma conotação infundável de referentes, que nos cabe desvelar. Se, segundo Benjamin, o inferno do homem moderno é a dificuldade de se reconhecer nos objetos e nos outros, então é preciso começar introduzindo essa problemática: a necessidade *de um olhar que possa ser correspondido, de um olhar nos olhos*, para superar o olhar desviante⁹.

Naziazeno parece que está aprendendo a olhar. Como se fosse um estrangeiro que, pela primeira vez, caminha pela cidade, parece não querer ver imagens sem sentido, lugares sem sentido, porque se recusa a admitir que ali não há mais identidade. Quer livrar, portanto, *a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes*. Anda pelas ruas com sua história simples, *respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como realmente são*¹⁰.

Essa é a técnica cinematográfica que Dyonélio Machado usa: o olhar estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema, e aguça a imaginação e a linguagem onde há o vazio e a mudez. Como viajante

⁹. PEIXOTO, N. B. O olhar estrangeiro. In: NOVAES, A. (Org.). Op. cit., p. 362.

¹⁰. Idem. Ibidem, p. 363.



alegórico, Naziazeno volta para resgatar figuras e paisagens banalizadas do nosso imaginário, para descobrir identidades. Os olhos de Naziazeno têm a mobilidade de uma câmera que flutua cineticamente contra as imagens-clichês. Eles vêem as imagens do sublime *que nós não podemos mais enxergar*. O herói alegórico parece possuir a capacidade de olhar os cenários em ruínas, e procurar saída, oferecer respostas, ou pistas. Afinal, a exposição da intimidade da miséria do indivíduo não pode ser gratuita.

Grande extensão do texto de *Os ratos* é arte pedagógica: educa pelo olhar. Nessa prática, porém, o leitor é o maior aprendiz. É a **filosofia da atenção** de Simone Weil: o olhar atento é *atividade superior da mente e é princípio estratégico para lutar contra a máquina social, o platônico Grande animal*. De visão socialista, essa filosofia apregoa que *a divisão rígida e crescente do trabalho (mecânico vs intelectual; dirigido vs dirigente)* aumentou, sem dúvida, a produção, mas, por outro lado, deixou como herança *a opressão a que é submetido todo ser humano quando impossibilitado de pensar a sua ação no mundo*. Deixou limitada *a vida do espírito que sofre na sociedade rachada por dominações culturais*¹¹.

A luta mais importante do herói-trabalhador Naziazeno, durante toda a sua *viagem*, é abrir caminho para o livre exercício da liberdade e da inteligência que ainda lhe restam. Suprir tal necessidade é trabalho de

¹¹ . BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). Op. cit., p. 83-6.



superação interna, mediante o pensamento que conceberá um modo não brutalizante de olhar e agir. A superação da opressão deve ser feita na arena política e no cotidiano. Mas, para isso, é preciso começar educando a atenção, conhecendo as figuras recorrentes do mundo e, ao mesmo tempo, empreender um plano de transformação sistêmica, executando-o em plena consciência até o seu limite histórico. O olhar atento, que educa, deve se caracterizar pela perseverança (deve enfrentar e vencer a angústia da pressa), pelo despojamento (a atenção que tudo sacrifica para ver e saber), pelo trabalho (deve também agir: construir uma ponte entre a consciência e a ação eficaz) e pela contradição (deve se exercer no tempo: colher as mudanças que sofrem homens e coisas. Só a visão diacrônica revela o processo, tantas vezes conflituoso, que formou a aparência).

Assim, caminhar com Naziazeno é perceber que é do olhar dirigido com atenção no jogo antimônico inicial que há a sugestão do primeiro índice alegórico:

O datilógrafo há de estar lendo o livro metido na gaveta. O primeiro escriturário, a cabeça quase roçando os papéis, passa e repassa as suas contas, molhando as pontas dos dedos nos lábios com um certo ruído. Nem há como interessá-los 'naquele' caso. E se, porventura, os *abordasse*, lá haviam de vir aquelas **evasivas, aquele desviar de olhos, a maior ou menor pressa de desconversar, de se libertar daquele assunto**, de fazer valer os



seus direitos de a ele ficarem tranqüilamente **estranhos... estranhos!...**

Naziazeno 'vê-se' no meio da sala, atônito, sozinho olhando pra os lados, **pra todos aqueles fugitivos, que se esgueiram, que se somem com pés de ratos...** (p.38).

E a mesma sensação surge logo em seguida, quando o diretor nega-lhe o dinheiro:

Ele o sabe agora, ele teve acuidade para, a despeito da emoção daquele instante, notar **o seu olhar fugitivo** e de **justificação**. (p.43)

A partir dos segmentos por nós destacados nos excertos anteriores, notamos que, pela primeira vez, é feita a referência aos ratos. Em *O homem dos ratos*, caso clínico de neurose obsessiva, Freud aponta para os vários significados simbólicos que os ratos adquirem. Um deles, por exemplo, é o da associação dos ratos com o dinheiro, a riqueza. Outra associação é a dos ratos com sinal de perigo, por serem portadores de doenças. E, de grande valia, na análise final do caso clínico, Freud atenta para o caráter ambíguo do símbolo: por possuírem dentes afiados e serem devoradores e sujos, são tidos tanto símbolo dos ladrões dos bens materiais e espirituais do ser humano como símbolo dos perseguidos e



impiedosamente mortos pelos homens¹². J. Chevalier e A. Gheerbrant também apontam o caráter ambíguo do signo ao lembrarem que, na *Iliada*, Esminteu (nome com o qual Apolo é evocado), do grego *sminthos* (rato), tem tanto o caráter de malfeitor, vingativo e eliminador como o de benfeitor, protetor. Na tradição indiana, Ganeça (o deus rato) também tem o poder de trazer doenças e de as curar. Apontam ainda para uma interpretação valorizadora do signo: no Japão e na China, significam, pela intensa procriação, abundância e prosperidade¹³. H. Lexikon, além de, resumidamente, falar sobre os mesmos significados, lembra ainda que, na China e na Sibéria, a ausência de ratos em casa e no quintal é considerada um sinal inquietador. E o fato de os ratos abandonarem a casa ou o navio pode indicar o fim das provisões ou o início de algum mal¹⁴.

Levando em consideração essa rede de significações, podemos entender por que os dois últimos excertos de *Os ratos* transcritos registram um grande momento alegórico. Na busca da identificação do eu e do outro pelo olhar, “vemos” que os ratos podem representar o **outro**. Representam os que têm dinheiro, têm condições econômicas e sociais mais dignas. No entanto, não têm solidariedade e, sim, indiferença à miséria, à necessidade,

¹² . FREUD, S. O homem dos ratos. In: _____. *A interpretação dos sonhos – duas histórias clínicas*. Rio: Imago, v. X, s/d. p. 214-19.

¹³ . CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário dos símbolos*. Rio: José Olympio, 1996. p. 770-1.

¹⁴ . LEXIKON, H. *Dicionário dos símbolos*. São Paulo: Círculo do livro, 1990. p. 171.



à carência do eu/Naziazeno. Pelo olhar atento de Naziazeno, desvela-se no alegórico a verdadeira identidade do **outro**: os detentores de mais posses e poder fogem do “seu” contrário. Abandonam “o navio”, “o quintal”, quando estes não têm mais “provisões”, mais nada a oferecer. Os ratos, inicialmente, são os “sujos” e “asquerosos” opressores dos bens materiais e espirituais de Naziazeno, herói este que se configura sob o signo da carência, “do navio abandonado”, “quintal repudiado”, alegoria do oprimido.

O jogo antinômico revela ao herói a sua luta constante com forças em tensão: o eu/oprimido e o outro/opressor. Ao olhar frente a frente a contradição experimentada, o ser transfigura-se em dilaceramento, mas se recusa, apesar da crucificação, à anulação do eu, enquanto sujeito. Segundo Simone Weil, o trabalho da percepção vigilante leva o indivíduo ao uso da consciência. Quando o olhar atento revela a contradição, mostra que o indivíduo pensa, faz reflexões sobre esse estar-no-mundo e tenta reconquistar a unidade de corpo, alma e mundo.

“Tomar consciência” através do ato da contemplação atenta merece aqui algumas considerações. Do ponto de vista social e político, o saber adquirido é o de que, numa sociedade caracterizada pela divisão do trabalho e pelo Estado totalitário, o indivíduo está só e não pode contar com a solidariedade dos homens. Antes de **ver** os amigos de trabalho e o diretor



como **ratos**, Naziazeno acreditava que podia contar com eles na aquisição do dinheiro:

Ele estava certo, certíssimo, que era só agarrar-se com o diretor (p. 20)

O seu plano sempre é simples: é o recurso amigo, a solidariedade. (p. 21)

Naziazeno se julga “em débito” com os homens, desde que vai ser salvo pela bondade dos homens. (p. 25)

O discurso filosófico já não é tão simples e pode estar oferecendo múltiplas significações. Por um lado, lembra-nos de que “tomar consciência” é reconhecer (pelo menos) que antes se vivia nas trevas. A exposição do indivíduo à luz platônica arranca-o de seu estado de ingenuidade, de inconsciência. É o momento de ter a oportunidade de reconhecer que *seu ‘saber’ era um falso saber*. Assim, podemos dizer que *sua conversão do olhar terá perturbado a ‘geografia’ ingênua que fora a sua anteriormente*¹⁵. Por reportar-se assim à alegoria da caverna, podemos dizer que o momento epifânico de Naziazeno é alegoria de uma alegoria, como bem nos lembra Kothe (1989. P.70).

Por outro lado, o discurso filosófico nos lembra também de que “tomar consciência” é ver com reflexão, o que implica o uso da mediação

¹⁵ . LEBRUN, G. Sombra e luz em Platão. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. Op. cit., p.26-9.



da linguagem. A palavra pode ser vista, ou ser ouvida. E ainda é Platão que nos diz que estamos destinados ao conhecimento quando sabemos ver e ouvir¹⁶. Verificamos, assim, que a sensação visual é um privilégio para o momento da aquisição do conhecimento, mas a transmissão e conservação do saber se faz pela memória e pela experiência articuladas à palavra. Daí a necessidade de a visão não ficar apenas nos limites do olhar carnal, mas, principalmente, no do olhar espiritual. A percepção do mundo pela audição, pelo som, amplia o nosso conhecimento ou, pelo menos, nos torna mais sensíveis à percepção de outros segredos do estar-no-mundo na relação eu/outro.

Até o capítulo VII, quando Naziazeno recebe a negativa de “empréstimo” do diretor e *deriva na enxurrada*, o texto sobreleva as imagens visuais. No capítulo VIII, no entanto, observamos que a percepção sonora começa a ser coextensiva ao olhar do personagem. É quando Naziazeno, por sugestão do amigo Alcides, vai procurar o corretor Andrade para receber uma comissão de uma transação feita entre Alcides e Andrade, como uma forma de aquisição do necessitado dinheiro para pagar o leiteiro, e ouve uma ária:

¹⁶. CHAUI, M. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. Op. cit., p. 47.



Uma 'ária' (ou qualquer coisa desse gênero). Vem de longe e de dentro de casa. Tem o som um tanto velado. Vai-se definindo melhor à medida que Naziazeno avança. Pouco a pouco, aumenta de intensidade e de clareza. É uma voz masculina, de tenor. Coisa conhecida... Soa muito forte, quando ele defronta a casa onde o rádio está tocando. Todo o bangalô parece estar vibrando – enorme caixa de música... A ária depois diminui, quase se apaga no intervalo das casas. Mas agora vem crescendo... crescendo... Até que ressoa com toda a força outra vez defronte doutro prédio, doutra janela entreaberta ... E dessa forma ela nunca se extingue. (p. 48-9)

A ária se caracteriza por ser uma música para uma só voz; faz parte de uma peça musical maior, como a cantata, e exprime o sentimento inspirado por esta. A ária só faz pleno sentido dentro da peça musical na qual está inserida. Interessante notar que, no capítulo VIII, a passagem acima transcrita está separada graficamente por espaços em branco, constituindo-se como uma cena menor dentro de uma cena maior. Assim, podemos considerar a ocorrência de uma duplicidade de significação.

Depois da frustrada experiência junto ao diretor, podemos entender a passagem, levando em consideração o significado do termo ária, o isolamento espacial da cena e a sugestão de algumas palavras como (*ou qualquer coisa desse gênero*), *Coisa conhecida...* e *dessa forma ela nunca se extingue*, como uma alegorização que reforça a solidão e o abandono em



que se encontra Naziazeno. Mas, por se tratar de música, ciência da harmonia, não podemos nos esquecer de que seus *movimentos são parentes das revoluções da alma que se encontra dentro de nós e que foi dada pelas musas àquele que com elas se relaciona guiado pela inteligência e como aliada contra a discórdia interior, que revolve a alma, para trazê-la à ordem e colocá-la em consonância consigo mesma*¹⁷. Chevalier e Gheerbrant (p. 627) também assinalam que o recurso à música, com seus timbres, suas tonalidades, seus ritmos, seus instrumentos diversos, é um dos meios de se associar à plenitude da vida cósmica. *Em todas as civilizações, os atos mais intensos da vida social ou pessoal são decompostos em manifestações, nas quais a música desempenha um papel mediador para alargar as comunicações até os limites do divino.*

Diante dessas significações, ao acompanhar Naziazeno na sua procura pelo corretor, observamos que, de início, marcado ainda pela visualização do **outro** por sua ostentação e posse, vai tecendo considerações antecipadas do modo de viver e ser do Andrade:

Imediatamente antes, porém, se ergue uma casa assobradada, com jardim, isolada e aristocrática... (p. 48)

Cem mil réis pra um homem desses não é nada... (p. 49)

¹⁷ .PLATÃO. Citado por CHAUI, M. In.: NOVAES, A. (Org.). Op. cit., p. 47.



Mas a casa luxuosa que acreditava ser do Andrade não coincide com o número 357 que procurava:

Quando encara de novo a casa e a placa, eis que se deu uma transmutação: o que tem na sua frente é o 317, duro e impessoal.
(p. 50)

Então vem a descoberta: Andrade também é pobre:

E *todo o resto* também mudou...

O Andrade habita uma daquelas casinhas iguais – talvez a terceira.
(p. 50)

Tal constatação decepciona Naziazeno, claro, pois já sente a impossibilidade de conseguir o dinheiro. Mas, no capítulo IX, a cena focaliza a conversa entre os dois de forma mais horizontalizada, apesar de o Andrade não ter o dinheiro. Os dois vivem sob o signo da carência. A visualização do outro sofre, pela primeira vez, uma mudança de percepção. Assim, dentro do contexto de toda a narrativa, o capítulo VIII, com a cena da música, parece funcionar, com sua imagem auditiva, como uma pista, uma imagem textual, para antecipar a ocorrência de que há também um outro modo – e mais verdadeiro – de olhar: menos brutalizante. Um olhar que vê não só as contradições e ruínas provocadas pela divisão do trabalho e pelo Estado totalitário, mas também que vê a si mesmo, ser que carece de



uma unidade. E, como veremos no desenrolar na narrativa, as imagens, metáforas, símbolos e alegorias que vão aflorando vão denunciando a presença desse olhar em profundidade, que vê a necessidade do dentro-de-si e dos outros. Assim, começamos a perceber que essas seqüências narrativas começam a alegorizar o encontro do indivíduo consigo mesmo, isto é, o encontro da *desilusão com a própria época e ao mesmo tempo uma total identificação com ela*¹⁸. É a constatação da crise econômica, da opressão e também da necessidade de se preparar para a sobrevivência, sem anular o sujeito. E esse processo só é possível se a luta cotidiana se processar por meio do olhar que respeita a harmonia entre corpo, alma e mundo. É o tão necessário olhar fenomenológico¹⁹.

Do que acabou de ser exposto, pode estar causando incômodo a forma de expressão das passagens: “a cena da música **parece** funcionar”, “como veremos **no desenrolar** de narrativa” e “**começa** a alegorizar”. Apesar de, à primeira vista, sugerirem incerteza na interpretação, foram expressas com a finalidade de mostrar que a apreensão de um significado não se esgota na imediata ocorrência das imagens. Há um imbricamento de relações que demanda tempo e “preparo” para que as “descobertas” sejam

¹⁸ .BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix: USP, 1986. p. 196.

¹⁹ .WEIL, S. Citado por BOSI, A. In.: NOVAES, A. (Org.). Op. cit., 86.



feitas. Isso significa a ocorrência da superposição de outro discurso: o da psicanálise.

Na Psicanálise, fala-se em “tomada de consciência” para descrever o que acontece quando o reprimido vem à tona: um “insight”, isto é, uma “visão” súbita. Ao “falar por imagens”, que é um dos componentes da interpretação psicanalítica, ocorre um movimento interior com o paciente, em que algo é destacado da “massa” confusa do inconsciente, “eliminando-o” de si *a fim de que deixe de constituir um grupo psíquico isolado, e ou bem se integre às demais correntes associativas, ou bem seja eliminado definitivamente, caindo no limbo do esquecimento*²⁰. Após a “visão”, ocorre uma admissão, aceitação do conteúdo reprimido no espaço do Eu. Nesse processo de conscientização, não ocorre uma sucessão de atos distintos uns dos outros, mas, sim, um processo em que as etapas vão se sucedendo e se imbricando umas nas outras, originando os significados e as re-significações. Ao analista compete o cuidado de “olhar” as imagens transmitidas pelo paciente e de não invadi-lo com a própria proliferação visual, isto é, no processo de interpretação, o analista não pode cegar o paciente com suas próprias transferências. Precisa respeitar o “tempo” do paciente na apreensão dos significados: o tempo de

²⁰ . MESAN, R. A medusa e o telescópio ou vergasse 19. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. Op. cit., p. 473.



o paciente realizar, a partir da movimentação do próprio eu, o processo da percepção, a metáfora mesma da “tomada de consciência”. Assim, deixando as imagens emergirem aos poucos no palco do analisando, o analista contribui para *devolver ao paciente a capacidade de amar e trabalhar*.

A morosidade com que Naziazeno vai, nas suas reflexões, recortando e destacando as imagens de cada cena faz-nos configurá-lo como um paciente que está sendo analisado, e suas atitudes de sujeição ao outro não podem ser entendidas apenas como resultados de um processo de alienação e inépcia diante da opressão exercida pelas instituições oficiais. Devem, sim, ser consideradas também no âmbito do processo terapêutico em que, para ter um viver menos sofrido, o indivíduo precisa vagarosamente suportar ser o objeto da análise, precisa se implicar na análise. Assim, o fenômeno do olhar, que se processa em toda a narrativa, já começa a se delinear, desde essas primeiras cenas, também como a alegorização do próprio trabalho terapêutico realizado na psicanálise. Restamos verificar se se pode identificar do outro lado do palco, isto é, na platéia, quem ocupa a cadeira do analista.



4. 1. 2. O olhar e o leitor, o autor e a obra

No jogo de tensões entre o Eu e o Outro, apreendido pelo fenômeno do olhar, observamos que a compreensão do ser só é possível através das relações que ele mantém com o outro. A tomada de consciência de si mesmo requer sempre a existência de um interlocutor, que é o *olhar que o outro deposita sobre nós*. Essa é a alteridade, a lógica que determina a mente²¹. Mas, num texto alegórico, segundo Kothe (1986. p.67), em que *tudo significa outra coisa que não o seu sentido mais literal e imediato*, a busca da alteridade semântica *acaba se contrapondo à sua convencionalidade*. Então a leitura alegórica da própria alegoria vai tecendo uma série de significados complementares que vão apontando para aquilo que a própria alegoria suspeita que é a realidade e sua história. A leitura denuncia que a alegoria, enquanto convenção, tem por fim expressar a linguagem da repressão e, enquanto alteridade, destina-se a ser a linguagem da subversão. O “outro” que se desvela nesse processo, vai aflorando o reprimido da história e trazendo as marcas da repressão.

A obra é a alegoria, o dizer outro do autor, que não a gera sozinho. Há uma estreita relação entre autor e leitor, e cada um tem o

²¹ MACHADO, I. A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP, 1995. p. 309.



impulso de *assumir integralmente o outro que se mantém entretanto em sua alteridade* (Kothe, 1986. p.71). O autor é leitor de si mesmo, o que instaura uma contradição só superada na própria obra. O leitor, por sua vez, instaura novamente a contradição ao reconstruir o texto. A “re-construção” é feita a partir das ruínas do texto sem o verdadeiro original e, assim, um outro que é dito dificilmente pode ser apreendido em sua totalidade

A tarefa do leitor, então, não é fácil. Ele dispõe da escrita visual da alegoria *que escraviza as coisas nos amplexos da significação* (Benjamin, 1984. p. 224.) Isso significa que a leitura alegórica depende do olhar investigativo, curioso, profundo do leitor sobre o texto.

Vimos, no item anterior, que o olhar do personagem é um *ver com reflexão* e é um “ver” que proporciona o reconhecimento de superposição de discursos. Para apreender isso do texto, o leitor “vê”, de imediato, que o narrador, em terceira pessoa, não tem a tarefa de apenas narrar os acontecimentos. A força do discurso está no olhar perplexo do personagem diante das ruínas, do caos da existência e na repercussão interior desse olhar. O narrador, dotado de onisciência, empresta a voz à personagem e penetra na sua interioridade, traduzindo *com fidelidade possível o mundo ou a realidade tal como dramatizada na consciência do outro* (CINTRA, I. A., 1993. p. 91-8). O instrumento usado para isso é o



discurso indireto livre que permite fundir as duas vozes, do narrador e do personagem, numa aparente unidade discursiva:

“O Duque ... Sim: O Duque, por exemplo, um batalhador. Tem a experiência ... da miséria. Não recomenda a sua companhia (e o próprio Duque o sabe). Mas como acompanha com solicitude o amigo em situação difícil ao agiota ou à casa de penhores. É ele quem fala. Se há uma negativa dura a fazer, o agiota não se constrange com o Duque: diz mesmo, diz tudo, naquelas ventas sovadas de cachorro sereno. Uma providência, o Duque ... [...] Mas, espera: que horas serão? Não há mais tempo agora; é preciso ir direto à repartição. Foi o seu primeiro plano, e é força segui-lo.”
(p. 19-20)

Essa fusão de vozes, entre narrador e herói, no entanto, *não significa identificação obrigatória de visões, no plano cognitivo*. O narrador funde a sua voz, mas, ao mesmo tempo, conserva a sua autonomia. O uso do discurso indireto livre, empregado por Dyonélio Machado, para a focalização interna de Naziazeno, *superficialmente calcada na unificação de vozes, como se fosse um jogral, na verdade traz em seu bojo a duplicidade de enunciadores, constituindo uma modalidade de discurso polifônico* (CINTRA, p. 97). E se lembrarmos que discurso só se constrói no contexto das relações de alteridade, veremos que o olhar do leitor vai percebendo a ambigüidade inerente a esse tipo de discurso. Isso porque a



língua, segundo Mikhail Bakhtin (1986. p.194), ao apreender a palavra de outrem e a personalidade do falante, numa ou noutra época do seu desenvolvimento, não pode perder de vista o fato de que *as vicissitudes da enunciação e da personalidade do falante na língua refletem as vicissitudes sociais da interação verbal, da comunicação ideológica verbal nas suas tendências principais.*

Do confronto do olhar do leitor com a palavra escrita do artista, observa-se um processo de estratificação da língua que faz emergir as enunciações abafadas pela dominação da linguagem única. É o plurilingüismo que, segundo Bakhtin:

“... introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), é o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo) como se conversassem entre si. O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado²².”

²² .BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp / Hucitec, 1988. p. 127.



As vozes aparecem fragmentadas na prosaica textual e, pelo olhar atento, o leitor vai percebendo que os recursos espaciais e simbólicos empregados pelo autor multiplicam ou alteram os significados, criam ou dissolvem ambigüidades. A alegoria, assim fortalecida pelo vínculo dialógico entre o autor, texto e leitor, acaba acentuando ainda mais as vozes discursivas, aumentando o diálogo entre a ficção e a realidade histórica.

Bakhtin nos lembra ainda que *o sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo e suas palavras são sempre um ideograma*²³. E, como ideograma, o discurso é *objeto de representação no romance e, por isso, este não corre o risco de se tornar um jogo verbal abstrato*.

A polifonia discursiva que caracteriza o romance sugere, então, a presença de uma outra voz, a do autor. Entende-se, a partir dos preceitos teóricos do dialogismo bakhtiniano, que o sujeito perde o papel de centro e é substituindo por diferentes vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico. Não podemos afirmar, no entanto, que a voz do personagem é a voz do autor com a sua posição ideológica. No romance polifônico o personagem exprime a sua própria voz e ideologia. Mas, se entendemos que toda *enunciação é um fazer coletivo*, social, como apregoa Bakhtin, e que o monólogo pode ser um diálogo dissimulado, observamos,

²³ . Idem, *ibidem*. p. 135



no romance, o seu caráter dialógico, isto é, o encontro de vozes diferenciadas que *se somam, se interenunciam, se contradizem, se homologam e se infirmam umas às outras – em síntese, se relativizam mutuamente*. Se entendemos, também, o discurso presente como uma *construção montada*, observamos um *textual de natureza intertextual*, isto é, o discurso do eu encontra o discurso do outro em todos os *caminhos que conduzem ao seu objeto e não pode deixar de entrar em interação viva e intensa com ele*. Então, é pela sugestão da presença do discurso paródico que se pode falar da voz do *outro*, do autor. (E. Lopes, 1994. p. 63-80). Como um palimpsesto, à trajetória de dificuldade econômica e psíquica de Nazianeno subjaz sugerida a trajetória do próprio penoso fazer literário do artista. A leitura, assim com o *autor-implícito* (Booth, 1961) faz perceber uma *relação dialógica entre um elemento in praesentia (sintagmática) e um elemento in absentia (paradigmática)* (Lopes, p. 79).

Essa “presentificação” do autor implícito pode ser decifrada quando começamos a refletir sobre a própria linguagem. No texto alegórico, cada palavra é somente um fragmento de outras e de outros discursos que, mesmo nem sempre compreendidos em sua totalidade, vão clareando uma melhor compreensão da época de repressão política e social na década de trinta e da própria concepção do autor sobre a militância socialista, ideologia que impregna todo o texto dioneliano de *Os ratos*.



Uma das formas de deciframento do alegórico é “olhar” as palavras que aparecem com escrita diferenciada. Segundo Benjamin, as palavras, expressões, segmentos livres do contexto significativo tradicional *desfilam como coisas, livremente exploráveis pela intenção alegórica*. Fracionadas, fragmentadas, elas vão sendo pulverizadas pelo texto e, mesmo segmentadas, continuam, contextualizadas, significando. Inibem o fluxo inocente da linguagem e, com a mesma dignidade de divindade fulguram sua importância no alegórico²⁴.

Nos excertos abaixo de *Os ratos*, por exemplo,

“O “seu” leiteiro *tem* um ar de decisão e insolência ...” (p. 10)

“O olhar do “leiteiro” ameaçando-o, insultando-o ...” (p. 14)

“Idéia de desembarcar no mercado, imagem do Duque *rondando* o café – o leiteiro” ... o leiteiro ...” (p. 18)

“Longe do bonde (que é um prolongamento do bairro e da casa) não tem mais a “morrinha” *daquelas* idéias ...” (p. 15)

“Quando pensa em pedir ao diretor sessenta mil-réis emprestado – *sessenta!* ...” (p. 22)

“O *seu plano* começa a abalar-se.” (p. 23)

“Depois a mulher *sabendo tudo* pelas crianças e contando-o ao marido ...” (p. 31)

“O Alcides “está diferente”, com aquele casado marrom. Naziazeno já pensou *nisso*, horozidado” (p. 33)

²⁴ .BENJAMIN, W. Alegoria e drama barroco. In: _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 229-32.



observamos palavras que são destacadas das outras com o uso de aspas e do itálico. Apesar de, em sua maioria, serem endofóricas (anafóricas e catafóricas), isto é, reportarem-se a termos ou situações imediatamente identificáveis dentro do contexto da personagem, elas acabam dizendo muito mais do que apresentam. As palavras em itálico, por exemplo, são exofóricas, ou seja, sugerem, dentro do contexto histórico e político do autor, o vínculo da palavra com a autoridade. São as palavras autoritárias, no dizer de Bakhtin (1988. p.143-4), que, destacadas, entram na nossa consciência e confirmam o estado de opressão não só do personagem de ficção, mas também do outro, do personagem histórico real, oprimido pelo poder político e pelas instituições, principalmente a literária. Não se consegue representar a *verdade e a virtude oficialmente autoritária*, por isso o mecanismo usado é a confirmação da palavra como ruína, como estilhaço que alegoriza o indizível estado de espírito desgraçadamente vivenciado pelo oprimido.

Discursos diretos, em itálico, que constantemente aparecem repetidos ao longo da narrativa, como por exemplo: *Lhe dou mais um dia!*, concretizam, no plano da expressão, a presença do discurso autoritário e, pela marca verbal do tempo presente, têm angustiada ressonância na consciência do indivíduo. Reforçam, alegoricamente, os diversos tipos de



emparedamento a que o indivíduo está exposto: social, econômico, temporal, político, psicológico.

Outras vezes, termos em itálico denunciam estrangeirismos incorporados à linguagem do cotidiano, como *bettings*, *porte-monnaie*, *limousines* e *croupier*, que acabam mostrando como os menos privilegiados social, econômica e culturalmente deixam-se influenciar pelo discurso lingüístico dos mais privilegiados. A identificação com o *outro* dá-se apenas no plano lingüístico o que, no plano alegórico, reforça o poder da palavra no processo de manipulação.

O uso do itálico aparece ainda em expressões como *brique* (de bricabraque, do francês bric-à-brac), *quite*, *ganja*. São termos cujos significados (*brique* = estabelecimento comercial; *quite* = estar quite, livre das contas, desembaraçado; *ganja* = dar importância) aparecem de modo diferenciado no Rio Grande do Sul, configurando uma duplicidade de sentido: ao mesmo tempo que parecem valorizar o discurso regionalista e, por extensão, a riqueza da variação lingüística, podem também denunciar o afastamento da cidadania pelo não compartilhamento, em todo território nacional, da riqueza da diversidade oferecida pela língua.

O leitor precisa, no entanto, tomar o cuidado de não desviar o olhar das outras palavras escritas de modo normal. Ele não pode se esquecer de que o alegorista é um grande manipulador, e aquilo que parece desprezar



pode ser um imenso reino da significação. Por isso é interessante observar que as palavras que se apresentam no estilo oral aparecem quase que tímidas diante daquelas escritas de forma especial: *Trezentas gramas, xaropado, para flunar, espicha, pra um lado, pra outro, - Desistiu de cavar esse dinheiro?, - A comida ainda está meia quente. Mas não deu nem bola, etc.*

Vistas assim, naturalmente impregnadas de oralidade, atestam o estilo do modernismo de vanguarda da obra. A relação com outros trechos da narrativa, no entanto, provoca uma reflexão sobre a própria obra e a criação artística.

"Está outra vez na sua infância ... Uma tia - romântica! - lhe lê *Paulo e Virgínia*, e chora ... chora quantas vezes lê ..." (E ela só possui esse livro ...). (p. 144)

"Não querem livros gênero livre? Temos aqui Rabelais ... (Ra-bella-is) *Minha esposa e seus amantes* ..." (p. 145)

"Lembra-se 'do' livro, e como que o *percorre* todo, todas as páginas, de tão lidas, de tão sabidas, de tão 'claras' que se acham." (p. 144)

A crítica ao consumo de obras com características românticas, como *Paulo e Virgínia*, de Bernadim de Saint-Pierre, aflora nitidamente. E a referência a Rabelais aponta para o gênero livre, isto é, o método literário



usado em suas obras, cheio de originalidade, de destruição do velho e das fórmulas convencionais da aristocracia, e da elaboração do novo, da criação influenciada pelo folclore, pelo popular e pela Antigüidade, com seus eternos mitos. Rabelais constrói personagens reais como o bufão, o trapaceiro e o bobo e, principalmente, é o autor da valorização da manifestação oral da linguagem²⁵.

Por trás da história de Naziazeno, está a história do autor/artista, o ideólogo e crítico do seu tempo. A reflexão derivada da relação que fazemos entre os excertos e as palavras em estilo oral, anteriormente transcritas, refletem uma reação contra a leitura descontextual e consumista presenciada pelo autor em sua época. O método histórico-alegórico, *em que cada um dos detalhes do romance faz alusão a fatos precisos*²⁶, empregado por Rabelais, é o mesmo empregado por Dyonélio Machado. Podemos dizer que, se o romance dialógico é auto-reflexivo, como diz Bakhtin, estamos diante de uma obra que faz reflexão sobre si mesma - pura metalinguagem - e que emprega de modo consciente, e como de natureza superior e

²⁵ . BAKHTIN, M. Op. cit. p. 289-5.

²⁶ . MACHADO, I. A. Op. cit. p. 202.



necessária ao fluxo do alegórico, o discurso paródico.

Os discursos paródicos, crítico-literário, do ideólogo / autor, do trabalhador assalariado, psicanalítico, são percebidos, em *Os ratos*, de modo mais intenso, num momento de coexistência de olhares. Dá-se quando Naziazeno, numa das tentativas de se conseguir o dinheiro para pagar o leiteiro, está jogando numa casa de jogos de azar:

"Já joga há muito tempo.

Ao seu redor aquela multidão tem-se renovado, sem se alterar todavia. A cada momento espera ver entrar o Alcides ou o Duque.

Sobre um dos lados, sentado numa cadeira (na única cadeira que talvez exista ali), está um sujeito - com o ar imbecializado, um pobre-diabo que ele conhece muito por ver constantemente na rua, nos cafés. Nunca pôde entretanto saber quem seja. O sujeito olha muito para ele, com a expressão de conhecido, de quem está prestes a entabular uma conversa. Ele não joga. Que estará fazendo ali? ..." (p. 72)

Esta cena nos faz lembrar do poema *O jogo*, de Baudelaire, analisado por Walter Benjamin²⁷.

"Eis a cena de horror que num sonho noturno

Ante meu claro olhar eu vi se desdobrando,

Eu mesmo, posto a um canto do antro taciturno,

Me vi, sombrio e mudo, imóvel, invejando,

²⁷ .BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire: um lirico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 127-31.



Invejando a essa gente a pertinaz paixão."

Para Benjamin, a jornada do trabalhador assalariado pode ser comparada à ociosidade do jogador. As duas ocupações se caracterizam pela falta de sentido: tanto o trabalho assalariado quanto o jogo são repetitivos e inconclusos. Os dois, trabalhador assalariado e jogador, vivem existências de autômatos. O tempo do instante da bolinha de marfim ou da carta na mesa é o tempo infernal, porque exprime a avidez, sentimento que nunca faz concluir o que foi começado e não leva a experiência alguma, isto é, não pode se traduzir em conhecimento. O tempo do conhecimento é aquele que se projeta em um desejo distante no tempo (igual ao que se exprime diante de uma estrela cadente) e que se converte de fato em uma realização. É um tempo que não destrói e, sim, aperfeiçoa.

Ao analisar o poema, Benjamin conclui que o poeta é também um lutador moderno espoliado em sua experiência, mas que se recusa a participar do jogo, pois sabe que este é um entorpecente que engana a consciência e torna mais frágil o indivíduo. O *pobre-diabo*, sentado num canto da sala de jogo que troca olhares com Naziazeno, apresenta-se, então, como signo ambíguo. Por um lado, há a possibilidade de o homem de idéias, isto é, o autor-artista, introjetado implicitamente na obra para construir, paralelo à do outro, a sua própria história, estar querendo



polemizar com o herói trabalhador o instante de ópio e alienação ao qual está se entregando, momento em que não se registra nenhuma experiência e, conseqüentemente, não leva a nenhuma realização de fato. É momento de tensão, em que a consciência do artista introjetada na obra luta por um espaço na formação de uma consciência mais politizada do trabalhador, responsável pelas transformações econômico-sociais.

Como a alegoria é plurissignificativa, podemos deduzir por outro lado que, no seu drama interior, Naziazeno está dialogando com o seu duplo, o outro da sua própria consciência que o reprime e se nega àquele instante inconsciente e degradado. Os conflitos interiores do herói desagregam a sua consciência, fazendo com que fique preso na trágica desgraça de sua própria existência.

Apesar de diferentes, as duas possibilidades de deciframento parecem sugerir, no plano alegórico, o desejo de que haja a instalação de uma conscientização do trabalhador. Naziazeno não a alcança. As tomadas de consciência se dão no plano extra-narrativo autor-leitor. O narrador é o instrumento de linguagem, e a personagem continua sendo – como sempre o foi na tradição romanesca – objeto de uso do aprendizado burguês (do artista/escritor ao comprador/leitor).

Assim, a obra literária ganha também espaço discursivo alegórico:



"Naziazeno mete também a mão no bolso dos níqueis. São dez tostões: uma garrafa, dois vidros de trezentas gramas (álcool) e dois menores (das porçõezinhas).

Parece incrível que na sua casa só havia uma garrafa vazia!

Ele guardava aqueles vidros de trezentas gramas. Sem propósito definido ... Coleccionismo ... [...]. Nunca lhe ocorrera vendê-los, trocá-los por alguns níqueis: isso foi expediente de mulher." (p.12)

O vidro, segundo Benjamin²⁸, não tem "aura", e é inimigo do mistério, pois caracteriza-se como espaço em que não deixa rastro. Já a garrafa, segundo J. Chevalier e A. Gheerbrant²⁹, como símbolo, associa-se ao segredo, por portar um saber (mensagem dentro da garrafa lançada ao mar), por portar revelações que hão de vir. E como toda palavra é, no alegórico, significativa, ganha também expressão a palavra "coleccionismo", por lembrar a tão estudada figura do colecionador por Benjamin³⁰. A obra de arte, na sociedade moderna, transforma-se também em mercadoria com o seu poder de troca valorizado. Ela encontra refúgio na vida privada burguesa apenas como capricho de diversões e ilusões. Assim, Benjamin defende o colecionador por este tirar a mercadoria desse valor de uso e colocá-lo no mercado, fazendo a arte se adequar às novas exigências e chegar a um público maior.

²⁸ .BENJAMIN, W. Op. cit., p. 460-1.

²⁹ .CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. Op. cit., 1986. p. 460-1.

³⁰ .KOTHE, F. R. *Benjamim e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978. p. 77.



O excerto anterior, extraído logo do início da narrativa, não parece só mostrar as formas mais inusitadas e ínfimas de o herói necessitado conseguir dinheiro. Feito palimpsesto, por debaixo da história de Naziazeno, há outro texto, há outra história, que é a trajetória da relação do artista com o mercado literário na sociedade moderna. Na trajetória de Naziazeno, o autor parodia a sua própria, também de lutador por causas políticas, partidárias e por uma Instituição literária contextualizada.

Portanto, sendo discurso com dialogismo interno, polêmico e dialético que duplica a natural duplicidade discursiva, a alegoria revela não só vozes sociais em interação, mas também outros discursos: do próprio autor, da história e do mito (que ainda veremos mais adiante). Ao leitor, também participante do diálogo, cabe a tarefa de saber que o caminho escolhido para a interpretação, diante de tantas possibilidades, nem sempre é o único.

4. 1. 3. O olhar e o tempo

Vimos, no terceiro capítulo do presente trabalho, que, principalmente pelo fato de a narrativa de *Os ratos* transcorrer num intervalo de tempo de 24 horas, grande parte dos estudos já feitos sobre a obra tem analisado, sob os mais variados ângulos, a questão temporal, como



por exemplo em *24 horas na vida de um masoquista*, de Cyro Martins, *A novela clássica do modernismo brasileiro*, de Eliane Zagury, em *Configuração da visão de mundo em Os ratos*, de Lucie Didio Michalski e em *O universo degradado de Naziazeno Barbosa*, de Laury Gonzaga Maciel.

O fato de Naziazeno ter um tempo limitado pelo leiteiro (“*Lhe dou mais um dia!*”) para saldar a dívida, a sua trajetória em busca do dinheiro é marcada, realmente, pela preocupação constante com a passagem do tempo. Para a presente análise, é importante, em primeiro lugar, observarmos bem os períodos que expressam essa preocupação:

“ - Que horas são?

- Sete e meia passadas.” (p. 19)

“O relógio da prefeitura marca pouco mais de oito horas.” (p. 20)

“Este relógio ainda está marcando oito e dez.” (p. 21)

“São oito e meia quase no relógio do café.” (p. 23)

“Nove horas.”)p. 24)

“É a segunda vez que consulta o relógio da prefeitura essa manhã. Esse relógio, lá no alto, na torre, parece-lhe uma cara redonda e impassível.” (p. 30)



“Dá uns passos até a porta; consulta o relógio lá dentro: duas menos um quarto!” (p. 57)

“...; já são quase duas e meia *naquele* relógio.” (p. 65)

“O relógio da prefeitura [...] está marcando seis e vinte.” (p.94)

Num total de quase quarenta ocorrências diretas às horas, registramos apenas algumas, mas em todas elas percebemos alguns elementos significativos. Em primeiro lugar, é interessante observar que Naziazeno vê as horas, o que significa a apreensão do tempo pelo olhar, e, em segundo lugar, há o uso do tempo verbal no presente em todas as ocorrências. E, ao somarmos isso com as palavras “no café”, “da prefeitura”, “na torre”, verificamos que o herói/trabalhador vivendo em meio às massas numa sociedade urbana, possível depois da industrialização, constatamos a sua limitação espacial e temporal. A presença da “torre da prefeitura” marca, nesta sociedade moderna, o símbolo do poder. Esse poder é visível e também olha com “a cara redonda e impassível” que é mais um ato de *vigiar* que parece querer “neutralizar o perigo da multidão.”³¹

O tempo presente, para Naziazeno, registra na sua consciência a sua miséria, a sua escravidão às condições de trabalho que mal dá para pagar as necessidades de sua sobrevivência. É o tempo da desordem, do

³¹ . MURICY, K. Os olhos do poder. In: NOVAES, A., (Org.).Op. cit., p. 484.



desalinho, do inferno. A circulação do olhar de Naziazeno pelo tempo e espaço presentes é a experiência infernal de estar subjugado ao poder. A presentificação é a metáfora da ordem política e burguesa que permanentemente “vigia” o indivíduo, diminuindo-lhe a possibilidade de ser o sujeito da comunicação. Essa angustiada prisão do herói/trabalhador no *aqui* e no *agora* é a própria configuração alegórica da *opressão*.

Não podemos nos esquecer, porém, de que o olhar do herói/Naziazeno é o *olhar da atenção* que, ao ver o tempo, o faz procurando olhar também “para trás”, “para frente” à procura de um “bom auspício”³², isto é, em suas reflexões, Naziazeno volve os olhos não só para o presente, mas também para o passado e para o futuro:

“É a segunda vez que consulta o relógio da prefeitura essa manhã. [...] O Alcides ‘está diferente’, com aquele casaco marrom. Naziazeno já pensou *nisso*, horrorizado! Não teria coragem de envergar um casaco assim. Porque esses judeus parece que arranjam sempre umas ‘coisas’ incríveis, que nunca ninguém usou, que a custo a gente admite que alguém as tenha feito. [...] Longe, muito longe, na sua infância, uma vez aconteceu-lhe um caso assim [...] Só se recorda da febre e do abatimento do primeiro dia ... [...] ‘Meu filho, tu estiveste às portas da morte. A mãe fez uma promessa, se tu sarasse ...’ Era andar um ano vestido de Santo Antônio. E ele se recorda bem daquela figurinha marrom, no colo da mãe, encolhida ... [...] Pagar o leiteiro, entregar-lhe a

³² . CHAUI, M. *Janela da alma, espelho do mundo*. In.: NOVAES, A. (Org.). Op. cit., p. 36.



importância: 'Tome, é o seu dinheiro'. Virar-lhe as costas sem dizer mais nada, sem mesmo querer reparar na sua cara espantada, surpresa e o seu tanto *arrepêndida agora*. Outra vida iria começar. Iria direto à caminha do filho, criança brincando com criança. [...] Depois (horas depois!), a viagem de bonde pra a cidade, com a fresca batendo-lhe na cara, aberta e exposta, teria mesmo o encanto duma viagem ..." (p. 30-45)

Em romance de fluxo, segundo Benedito Nunes³³, em *O tempo na narrativa*, o encadeamento temporal é de duração *interior* e o entamar o passado ao presente e preparar o futuro é condição para que a consciência dê liberdade ao Eu. A tensão vivida pelo herói problemático, como Naziazeno, é percebida por meio do confronto entre os tempos, mas, contraditoriamente, é em meio a esse conflito que o herói moderno permite ao seu Eu viver. Essa mobilidade temporal na consciência permite, ao mesmo tempo, o reempossar-se de si e o desenvolvimento da existência humana como ser histórico.

Nos excertos transcritos, observamos que o momento presente de Naziazeno é de opressão, de perigo: está sem ação, enclausurado por mais uma vez encontrar-se em dificuldade para conseguir dinheiro. A visão que tem do casaco marrom do amigo judeu, Alcides, reaviva, no presente, a eterna condição humana de emparedamento de todo um povo e faz-lhe

³³. NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 58-63.



recordar uma infância não menos diferente: a criança “encolhida” na figurinha marrom, resultado da autoridade materna. “Reatualizar” o passado, assim, acentua o perigo do cotidiano. Estranhamente, porém, Naziazeno vê o futuro com os seus objetivos conquistados com esperança. Na concepção de Benjamin³⁴, esse é o salto dialético – e necessário – da história que, como vimos no primeiro capítulo deste estudo, propõe uma volta ao passado não só para reatualizá-la, mas fazendo-o também com os olhos no futuro com perspectiva diferente e revolucionária, que não perenize a injustiça do passado. Benjamin propõe que é importante voltar-se para o passado, não só pelo fato de ele já conter o presente, mas porque este não pode invejar o que ainda poderá ser. O que pode é lamentar a felicidade que não ocorreu e, exatamente, o que o passado não realizou é que aparece como redenção, como possível felicidade. *Sua realização poderia não trazer a felicidade almejada, mas sua frustração dá a dimensão da felicidade que poderia ter sido*³⁵. E, nessa concepção de Benjamin, verificamos que a perspectiva temática do tempo abarcada pela obra alegoriza não só a opressão mas também a liberdade do herói/trabalhador moderno.

Benjamin, no entanto, não vê a questão só do ponto-de-vista do ser histórico. Vê principalmente, do ponto de vista da arte. Esta, para ele, é

³⁴ . KOTHE, F. R. Op. cit., 1978. p. 113-4.

³⁵ . Idem, ibidem, p. 115.



a ruína das potencialidades que a história não realizou. Mas, *mantendo este registro da felicidade que poderia ter sido e não foi, ela ainda não está perdida, ainda pode aguardar seu momento de realização*³⁶. Ressuscitando ruínas, as obras de arte enviam mensagens do passado e que nós, no presente, ameaçamos não entender. A função de fazer ressurgir a esperança de felicidade enterrada pelo passado é da crítica literária. O conhecimento, o entendimento é proporcionado pela evolução histórica. Daí Benjamin dizer que a literatura é uma historiografia inconsciente.

Uma vez mais notamos a presença do discurso paródico-alegórico no texto dyoneliano: por trás da alegórica trajetória da opressão e liberdade do herói/trabalhador/Naziazeno está a própria trajetória alegórica da opressão e liberdade do herói/artista/Dyonélio Machado. Mas, feito palimpsesto, o texto dyoneliano possui superposição de histórias e, raspando mais uma camada, está lá a própria trajetória da obra literária, numa sociedade de visão estética e artística retrógrada e de censura de idéias pelas instituições políticas. Nesse cenário, a recuperação da obra literária só é possível pelos fragmentos do tempo que compõem o alegórico mosaico espaço-temporal da opressão e liberdade.

³⁶ . Idem, *ibidem*, p.115.



4. 1. 4. O olhar e a luz

A alegoria da opressão e liberdade é observada de modo mais intenso, no texto dyoneliano, pela presença da luminosidade. A luz é metáfora constante em toda a narrativa. O percurso do herói/Naziazeno é uma trajetória de luz, ora proporcionada pelo sol, ora, por uma nuvem, ora, pelas luzes do bonde, das lojas, dos reflexos nas vidraças e ora, por uma lamparina e, ora, pelos próprios olhos da personagem. É por meio da luz que as cores são distinguidas, os seres e os objetos são vistos, reconhecidos e podem ser interpretados. O conhecimento do outro só pôde ser possível, porque estava visível pela luminosidade. Para o conhecimento de si mesmo foi necessária uma luz interna. Pela iluminação dos instantes e espaços do presente, foi possível redimir o passado e realizar um futuro.

A transparência social, desejada pelo herói/trabalhador moderno, exige, como vimos, um olhar atento e, agora, completamos: ele depende da presença da luz. É o olhar que ilumina, conhece e liberta. Isso porque o alegorista vai disseminando fragmentos extremamente significativos no caminho do herói, forçando não só este mas também o leitor ao conhecimento, ou, pelo menos, tenta dizer-lhes que o texto é uma



oportunidade única que têm para acederem à *palavra humana e à história*³⁷, o caminho mesmo da libertação do ser.

Na sociedade de aspecto degradado em que vive Naziazeno, mundo onde a alegoria se instala, a luz se caracteriza pela ambigüidade: ora oprime o herói, ora encaminha-o à libertação. Símbolo dúplice, como o é a imagem dos ratos.

Durante o período da manhã e o período da tarde, a luz aparece em sua forma natural, gerada pelo sol. É o espaço de tempo em que Naziazeno transita no mercado sozinho tentando conseguir o dinheiro entre agiotas, corretores e casas de jogos. O sol é forte, sua luminosidade castiga, é desagradável:

“O sol está quente. A rua é longa. Num momento lhe vem uma fraqueza ... um amolecimento das pernas ... Ele sente que lhe foge o sangue da cara. Passa-lhe por um instante o medo da insolação! Mas é rápido. Cose-se mais contra a parede.
‘Isto é de estar cansado e sem almoço!’ demais, está nervoso, na expectativa ...” (p. 49)

A luz solar, neste período, aparece com valor negativo, oprime e está associada ao poder econômico, político e social:

³⁷ . AGUIAR, F. Visões do inferno ou o retorno da alma. In: NOVAES, A (Org.), Op. cit. p. 322.



“...; lá ainda está aquela moeda em brasa ... [...] As firmas, que ele vai lendo escritas nas paredes ou nas placas de metal, *soam* diferente, com outro prestígio ... Souza, Azevedo & Co ...” (p. 83)

Ao amanhecer, com a chegada do leiteiro no final da narrativa, a luz do sol, no entanto, opõe-se àquele estado de incômodo e de força controladora. A luz do sol-nascente se apresenta com valor positivo e marca a transfiguração do ser, não só pela sugestividade da formação de uma auréola que o envolve mas também pela referência à cor vermelha, que insinua a presença do marxismo:

“Entra com *ele* uma luz esbranquiçada de madrugada. Ilumina a ponta da mesa. É um lívido ainda sujo. Já no chapéu, na cabeça do leiteiro há um raio de sol vermelho e fraco ...” (p. 156)

Este aspecto da luz solar já começa a ficar definido, quando as casas comerciais já estão fechadas, e a sua luz vai ficando “mortiça” e o calor se abrandar. A partir desse instante em que se inicia a noite, verificamos que a trajetória noturna de Naziazeno é marcada pela presença da luz indireta, criada por meio de efeitos especiais do espetáculo da natureza, no entardecer, ou pela luz criada pelo próprio homem, para iluminar-lhe a noite:



“Uma nuvem esgarçada, dessas nuvens claras e enormes, encheu toda a parte do céu que fica sobre as suas cabeças. O sol – quase oculto já – envia-lhe uma estranha luz amarela, que ela derrama sobre a cidade. As pessoas, os edifícios, tudo fica iluminado com uma luz inesperada e fabulosa ...” (p. 100)

“... Duque levou-os a todos para debaixo dum lampião na outra calçada, não muito longe da vitrina da forma de sapato. Fez-se um pequeno círculo. Duque ergue um pouco a mão, mete-a em cheio debaixo da lâmpada. A luz ilumina um pequeno maço, que ele desfolha com o dedo, como folhas dum livro ...” (p.150)

Começo da noite, no lusco-fusco, e por durante toda a noite, a luz conota beleza, envolve mistérios, é guia para o fim da jornada ligada à libertação.

Ao analisar o mito do herói nos sonhos, Carl G. Jung³⁸ afirma ter significado psicológico o esforço desprendido pelo herói em sua trajetória de luta, como por exemplo, no de encontrar ou afirmar sua personalidade tanto para si mesmo quanto para uma sociedade como um todo, na sua necessidade de estabelecer uma identidade coletiva. A compreensão do mito do herói é possível, segundo Jung, graças à característica que este carrega que é a de estar envolvido, durante toda a sua odisséia, por figuras poderosas. São os seus tutelares ou guardiães que o ajudam a realizar

³⁸ . JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d. p. 110-2.



tarefas que sozinho, não conseguiria. Na Psicanálise, essas figuras são vistas como representações simbólicas da psique total, *que supre o ego da força que lhe falta*, e que têm como função lembrar que o mito do herói é importante para desenvolver a consciência do ego no indivíduo, *de maneira a deixá-lo preparado para as difíceis tarefas que a vida lhe há de impor*.

No texto alegórico, essas figuras se multiplicam e, muitas vezes, possuem significados ambivalentes. Além disso, elas podem se corporificar tanto por meio da figura de seres animais – o homem e outros bichos – como por meio das sensações, dos elementais, dos astros, dos arquétipos, dos objetos ou de qualquer circunstância espaço-temporal à disposição imaginativa do alegorista.

Maria Zenilda Grawunder mostra, a partir dos conceitos de Edwin Honing³⁹, que o herói alegórico apresenta sinais alegóricos como a iniciação, o talismã, objetos especiais que carrega, sinais físicos (que são os mais perceptíveis) e um padrão labiríntico de ação. O herói/Naziazeno apresenta três desses símbolos. O cansaço constante que sente o faz abrir e fechar os olhos de um modo típico que demonstra sono (*É um sono agora que tem Naziazeno. É só um sono ...* (p. 118)) que simboliza a fadiga diante das infinitas complicações do dia-a-dia. O cansaço leva ao sono e, conseqüentemente, ao sonho no final do dia. Sonho este que acaba

³⁹ . GRAWUNDER, M. Z. Op. cit., 1994. p. 255-7.



revelando uma existência simples e grandiosa que supera, de improviso e sem recursos técnicos e muitas vezes por meio de situações miraculosas que envolvem companheiros e perseguidores, a tristeza e o desânimo do dia. De maneira simples, acaba conotando uma existência redentora⁴⁰.

Caminhar e agir em meio a labirinto é outro sinal alegórico de Naziazeno e que está diretamente relacionado à questão da luminosidade. A trajetória labiríntica, no centro da cidade, feita por Naziazeno foi, como vimos, grandiosamente representada por Cláudio Cruz, em *Literatura e cidade moderna. Porto Alegre, 1935*, (1994. p. 110-2) para analisar o homem e o espaço urbano moderno. Cruz prova que, só no centro da cidade, o herói circula por pelo menos quase quinze quilômetros, perfazendo um total de vinte e sete deslocamentos. O que nos interessa aqui, porém, é verificar os elementos que contribuem para a configuração da alegoria opressão e liberdade a partir da presença da luz.

Durante o período da manhã e as primeiras horas da tarde, momento em que o sol castiga, observamos que a sensação de opressão é reforçada por seres, objetos e circunstâncias 'demoníacos', que funcionam como entraves com a intenção de dificultar a circulação do herói. Nesse sentido, é impossível esquecer-se do caráter universal da luz de ser dual, isto é, de já trazer em seu bojo as trevas, a obscuridade. Luz e sombra (ou

⁴⁰ . BENJAMIN, W. Op. cit., 1986. p. 198.



trevas) compõem essa trajetória ao herói. Na maior parte da odisséia de Naziazeno, a *sombra* existe para dificultar ainda mais a circulação do herói pelo labirinto e, normalmente, está associada a portas escuras e sujas, muros, paredes que isolam⁴¹.

“Segue a trilha estreitíssima e quebrada da sombra das casas na calçada, bem junto das paredes.” (p. 46)

“Naziazeno está defronte duma porta inteiriça, pintada dum gris sujo, e um pouco empenada ...” (p. 51)

Funciona também como perseguidora do herói a ‘sombra’ projetada pela mente que, segundo Jung⁴², denuncia aspectos ocultos, reprimidos e desfavoráveis da sua personalidade, que atuam para a sua destruição, como determinadas sensações provocadas pela visão de roupas escuras e fechadas, como a do paletó marrom do amigo Alcides e a da roupa de Santo Antônio que fora obrigado a usar na infância, ou sensações provocadas pelo desânimo diante das respostas negativas e das ofensas:

“O seu ‘nevoeiro’ só lhe permite ver um raio muito pequeno, muito chegado.” (p. 45)

⁴¹ . GRAWUNDER, M. Z. Op. cit., p. 256-7.

⁴² . JUNG, C. G. Op. cit., p. 118.



A hostilidade do ambiente é ainda ameaçadora, quando, junto à intensa e quente luz solar, sente sensação tátil exatamente oposta. O vento, a aragem, neste momento, provocam no herói sensação de imobilidade e impotência:

“Uma pequena aragem que sopra levemente nesta parte alta da rua passa-lhe pelas mãos e esfria-as ... O seu corpo, suado fica como que um bloco gelado e dá-lhe a sensação de que se encolhe, se retrai dentro da sua roupa quente e assoleada, que dela se despega como duma carapaça.” (p. 49)

Por mais que procuremos por esses elementos ligados ao ‘mal’, isto é, à aniquilação do herói/trabalhador na sua missão, encontramos, no entanto, muito mais seres, objetos, circunstâncias ligados à sua proteção e ajuda. E esses entes estão sempre envolvidos pela iluminação⁴³. A nuvem que surge, de repente, com uma luz *esgarçada e fabulosa* que envolve os personagens no início da noite, a lâmpada do cinema e do corredor do Bolão que inunda os seres, a luz fraca na casa do comerciante Martinez, os retângulos de luz projetados pelas vitrines que iluminam os pés das pessoas, o olhar brilhante e quente do Duque, o bonde iluminado que leva Naziazeno de volta para casa, a lamparina do quarto que jorra uma luz amarela são

⁴³ . GRAWUNDER, M. Z. Op. cit., p. 256-7.



todos eles ‘seres’ guardiães que objetivam conduzir o herói à realização de sua missão, ajudando-o a superar os obstáculos⁴⁴.

A alegoria da libertação configurada pela presença da luz é a que mais contribui para a dinâmica interna do texto, principalmente pelo fato de estar associada a outros símbolos que ajudam a reforçar a idéia psicanalítica de que a peregrinação é símbolo de libertação, de transcendência. Esses símbolos fornecem os meios para que conteúdos inconscientes se tornem conscientes⁴⁵. O círculo, por exemplo, que envolve a luz da lâmpada, do bonde e da lamparina é também formado pela união dos quatro personagens (Mondina, Duque, Aldices e Naziazeno) e que fica ainda sugerido pela forma de anel de ouro (que é o elemento que vai proporcionar o acesso ao dinheiro): é o símbolo da totalidade da psique, da perfeição humana, da proteção e do esclarecimento⁴⁶.

“Vai fixar a atenção numa coisa só: num círculo ... por exemplo.
Um círculo claro, luminoso. Está ali, é aquele.
Ali tem um círculo luminoso, amarelado, quase brilhante ...” (p.
197)

É muito significativo ainda o valor simbólico do som. A partir do momento em que Naziazeno ouve a ária no capítulo VIII, os ruídos

⁴⁴ . Idem, *ibidem*, p. 279.

⁴⁵ . JUNG, C. G. *Op. cit.*, p. 151.

⁴⁶ . Idem, *ibidem*, p. 240-1.



provocados por diversas fontes, como assobio do vento, o guincho da lata, o barulho do portãozinho, do bonde, como o “crepitar fininho das fichas” na casa de jogos, o chiado dos ratos, rumor de carroças, zumbido de mosquito, a respiração do filho, vão se tornando cada vez mais freqüentes. Segundo Gaston Bachelard⁴⁷, para tornar o ambiente menos hostil, o barulho deve ser visto como que natural. Assim, os ruídos funcionam como elementos que “despertam” o herói afugentando os “maus elementos/espíritos” que poderiam desviar o herói, da luminosidade do seu objetivo:

“Através das rajadas do vento, começa a perceber um ruído uniforme, parelho, que cresce, cresce progressivamente, se avoluma. É o bonde!” (p. 134)

A visão da cor branca nas roupas das pessoas que circulam pelas ruas e cafés da cidade associada à sombra, que também aparece com valor positivo oposto aos dos elementos demoníacos do mal, e a espaços abertos ajudam Naziazeno a ter momentos de alívio diante da opressão do sol, da luz forte:

“As roupas de linho dos homens, brancas [...], parece que ‘refrescam’ mais a sombra agradável do café ...” (p. 69)

⁴⁷ .BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Edorado Tijuca Ltda, s.d. p. 37.



A cor branca configura-se de extrema significação simbólica principalmente nos capítulos finais, quando está associada à cor vermelha. Segundo Maria Zenilda Grawunder, os seres ligados à luz branca representam o ideal de mudança e da “intelectualidade”⁴⁸. *Frincha de luz vermelha* numa incisão na porta da casa de Naziazeno, vista ao chegar da sua árdua missão, o bonde aconchegante que traz consigo uma grande *mancha de luz, vermelha, com vida* configuram a cor que “convida” as pessoas a saírem da escuridão, das sombras (como símbolo relacionado à opressão):

“Depois, mais longe, em todo aquele vasto círculo negro que circunscreve a mancha vermelha da luz do bonde, sombras de árvores e de casas, sombras, sombras ... O olhar deixa de existir nessa sombra ...” (p. 148)

Jung mostra que o problema da sombra exerce papel relevante nos conflitos políticos, situação em que tanto o funcionário como o negociante prósperos são ávidos de poder e se esquecem dos reais valores coletivos. A sombra nesse sentido é uma força hostil e perigosa para a sociedade⁴⁹. Por isso, a associação com a cor vermelha lembra-nos a luta de uma intelectualidade para impedir o poder individualista, opressor. Lembra-

⁴⁸ . GRAWUNDER, M. Z. Op. cit. p. 83.

⁴⁹ . JUNG, C. G. Op. cit. p. 172.



nos da própria luta do herói/artista/escritor na sua trajetória em favor do ideal marxista no Brasil. A cor branca, assim, ligada à vermelha configura a libertação pela posse do conhecimento, simbolizado, no final da narrativa, pela *luz esbranquiçada* da madrugada entrando junto com o leiteiro e com o próprio leite que possui um *jarro forte, cantante* e que *vem de muito alto*.

A percepção dessa claridade, luminosidade “cantante”, e que “vem do alto”, sugere a aquisição de uma conscientização e de “uma força espiritual” do herói/trabalhador/Naziazeno e do leitor, proporcionada pela palavra “reinventada” do herói/artista/escritor - condição verdadeira para construir *um espaço próprio de resistência aos mil olhos do poder constituído*.⁵⁰

4. 2. O mercado

O flâneur é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria.

(Benjamin, W. Paris do segundo império. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico na auge do capitalismo*. p. 51.)

Constatamos que, ao palmilhar a cidade, Naziazeno faz de cada modo de olhar fragmento que cai significativamente em sua mão, ação que, associada à “qualidade” de cismador e de assustado, transforma o herói em

⁵⁰ . GRAWUNDER, M. Z. Op. cit. p. 157.



personagem alegórica⁵¹. Os fragmentos são as ruínas, os estilhaços que povoam o cenário urbano que, como vimos apesar de não nomeado, podemos identificar como Porto Alegre.

Dyonélio Machado privilegia o espaço da *pólis* e tem um grande cuidado com a verossimilhança de caráter realista, mas, apesar disso, o romance se diferencia por *esfumar a realidade no momento da representação*⁵². Assim, é por meio dos ‘pormenores concretos’, de que fala Roland Barthes (1988, p. 164), em que se faz o simples encontro de um objeto e sua expressão, que identificamos, na cidade fictícia, a cidade real. As pequenas ‘notações’ caracterizam o surgimento de uma moderna cidade a partir das transformações advindas da Revolução de 30. Com os deslocamentos de Naziazeno, referenciais vão emergindo e vão contribuindo para a configuração da imagem da cidade que acaba se configurando também como personagem.

Bonde, consumidores, banco são referentes de um espaço urbano que começa a se desenvolver como sociedade capitalista e industrial. *Praça, mercado, café* demarcam o espaço central da cidade que, apesar de não serem nomeados, pela disposição geográfica em que aparecem na trajetória de Naziazeno, segundo Cláudio Cruz, podemos identificar como a Praça da

⁵¹. BEMJAMIN, W. Op. cit., 1994. p. 169.

⁵². CRUZ, C. *Literatura e cidade moderna - Porto Alegre - 1935*. Porto Alegre: Edi PUCRS/IEL, 1994. p. 89.



Alfândega, o Mercado Público e o Café do Mercado⁵³. Em oposição, *fim da linha, carroças de leiteiro, carretas de lenha e armazém* são referentes do arrabalde que, na época, ainda conservava costumes simples e moderados como o “leite”, conduzido por carroças, que era entregue nos domicílios, e o combustível do fogão ainda era a lenha⁵⁴.

Muitas outras pequenas “notações” ficcionais, em muitas passagens da narrativa, mesmo não nomeadas, denotam o real, significando-o, como por exemplo, a referência às casas de jogos de azar e de penhoras e as corridas de cavalo que, além de caracterizarem também o espaço urbano central, são representativas das condições econômicas de algumas camadas sociais em crise, na época, em Porto Alegre. Outros exemplos são a referência à poluição do rio Guaíba, à construção do porto que se deu entre as décadas de 20 e 30, aos sobrenomes de personagens que destacam a presença do imigrante europeu no país (Konrad, Mr. Rees, Rocco, por exemplo). Todos esses referentes tornam-se significantes do realismo, o que produz *um efeito de real, fundamento desse verossímil inconfesso que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade*⁵⁵.

⁵³ . Idem, ibidem. p. 98.

⁵⁴ . MACIEL, L. G. *O universo degradado de Naziazeno Barbosa*. Porto Alegre, 1979. 90p. Dissertação (Mestrado em letras) PUC-RS, p.37.

⁵⁵ . BARTHES, R. Op. cit., 1988. p. 164.



Símbolo da modernidade, a cidade ocupa, em *Os ratos*, papel central em relação ao personagem, mas em vez de representar o espaço do seu desenvolvimento pessoal proporcionado pelo desenvolvimento industrial, econômico, cultural e das relações humanas heterogêneas, representa muito mais o espaço que reforça a circunstância de hostilidade, de bestialização, de luta pela sobrevivência a que constantemente é exposto. O trabalhador urbano tem como propriedade só a sua força de trabalho e, socialmente e culturalmente, acaba ficando escravo daqueles que detêm a propriedade, *as condições concretas de trabalho*⁵⁶.

Nessa visão, o trabalhador está fadado à decadência. Precisa ir ao mercado da cidade vender a sua força de trabalho, e as condições com que realiza essa *via-crucis* é de penúria. Dominada pelos emblemas modernos, como as ruas com suas multidões, o bonde, o comércio e as obras públicas, a cidade se caracteriza também por ser dominada pelos valores de troca. Cidade e protagonista se confundem, ambos apresentam-se exaustos, desiludidos, desgastados e abandonados, pois o que tem valor é a mercadoria, o objeto, e não o *ser*. O que sobressai é a multidão, é o tumulto das ruas, onde os seres passam uns pelos outros, como se não se conhecessem, como se nada tivessem em comum. Segundo Benjamin, há um acordo em comum entre as pessoas que circulam pelas ruas que é o de

⁵⁶ . MARX. Citado por BENJAMIN, W. Paris do Segundo Império. In.: _____. Op. cit., 1994. p. 71.



que cada uma conserve a sua direita, na calçada, para que as correntes da multidão que caminha em sentido oposto não precisem de deter mutuamente⁵⁷. Em muitas passagens de *Os ratos*, percebemos esse “desviar-se” do outro (*Vai se esgueirar pela direita ...*, p. 65.), comprovação de que o ser humano sofre um isolamento insensível em seus interesses privados. A massa urbana isola o indivíduo, apaga todos os vestígios de sua privacidade. Por isso, ele sabe que, quando vai ao mercado, precisa expor-se publicamente. O olhar é a metáfora dessa exposição: para conseguir alguma coisa sabe que vai ter devassada a sua vida:

“Depois de pouco tempo, toda a sua vida – Naziazeno reconhece – está devassada: a doença, a mulher, o filho.” (p. 12)

A referência aos vidros que colecionava, e dos quais a mulher de Naziazeno se dispôs para conseguir alguns trocados para a passagem do bonde, já prenuncia alegoricamente a invasão da privacidade do ser humano. É nesse sentido que Benjamin considera a cidade como a alegoria da ameaça⁵⁸. Para conseguir dinheiro, o herói/trabalhador oferece sua intimidade no mercado. A sobrevivência, no capitalismo, depende dessa

⁵⁷. BENJAMIN, W. *Paris do Segundo Império*. In.: _____. Op. cit., 1994. p. 54 - 8.

⁵⁸. Idem, *ibidem*. p. 83.



exposição pública a que o sujeito se submete para vender a sua força de trabalho.

Apesar de, em *Os ratos*, a cidade desempenhar essa condição capitalista moderna, uma questão intriga: como herói dessa modernidade, não teria Naziazeno que conseguir dinheiro “via” trabalho? Sim, mas não é isso que acontece. O dinheiro é possibilitado por meio da cordialidade: quando o filho esteve doente, foi o diretor quem proporcionou a quantia necessária para as despesas com o médico e, agora, a solução se dá pela ajuda do amigo Duque. Roberto Vecchi, em *Ratos cordiais e raízes daninhas: formas da formação*, lembra que a sociedade capitalista aqui no Brasil se travestiu de aparências. Fazendo uma relação com *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda, lembra que Dyonélio aplica a ideologia da cordialidade, mostrando que as relações sociais de Naziazeno não condizem com um sistema capitalista moderno e, sim, se dão entre homens cordiais. A figura de Duque lembra a aristocracia que marca a formação social brasileira, e atua, em relação a Naziazeno, com paternalismo responsável (sistema da Casa Grande) que entrou na cidade: resquício de outro tempo que se projeta no presente”⁵⁹.

⁵⁹ .VECCHI, R. Ratos cordiais e raízes daninhas: formas da formação. In.: PESAVENTO, S. J. (Org.) *Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000. p. 102.



A aquisição do dinheiro não é, então, vista como produto natural do trabalho, mas como um fruto conseguido a duras penas por meio de uma rede de mendicância e favores, situação em que todas as práticas são válidas, principalmente a da esperteza, característica marcante na formação do caráter nacional.

Por meio de uma leitura alegórica, em que fazemos um movimento em busca do *outro*, compreendemos que ela mesma – a leitura alegórica – acompanha a ‘economia do mercado’, situação de constante troca de mercadoria por dinheiro e vice-versa. E que o diferencial é o fruto do trabalho. Kothe nos lembra que essa peculiaridade da leitura alegórica não pode fugir à *questão histórica fundamental subjacente a toda assertiva: a definição diante do socialismo*. Assim, pela leitura alegórica, podemos ler o texto no contexto e o contexto no texto, sem eliminarmos texto nem contexto e, sim, realizarmos um *diálogo superador de ambos*⁶⁰. Isso sugere que outros significados podem ser buscados para entender a trajetória que Naziazeno realiza no mercado da cidade em busca do dinheiro. Para isso, vamos analisar a ‘viagem’ do herói / Naziazeno em dois momentos: quando realiza, durante o dia e sozinho, a busca, e quando a realiza, à noite, acompanhado dos amigos.

⁶⁰ . KOTHE, F. R. Op. cit., 1986. p. 75.



4.2.1. O mercado e as “penas no inferno”

Assim que chega à cidade, logo de manhã, Naziazeno tem como intenção primeira conseguir o dinheiro junto ao diretor da Repartição. Como não o encontra de imediato, ocupa boa parte da manhã deslocando-se entre a Repartição, à espera do diretor, e o Mercado Público, à procura do Duque. Como não encontra logo nenhum dos dois, vemos Naziazeno circulando pelos cafés da cidade e indo até o cais do porto. Abordada, nos vários estudos sobre a obra, como um momento em que Naziazeno “faz hora” até que o diretor chegue a Repartição, esta passagem pelo cais é, porém, de extrema importância para a significação alegórica da relação do herói/trabalhador com o mercado:

“Eu já saí vinte e duas vezes a barra.” O sujeito dizia isto como testemunho da sua experiência. Sair a barra ... Depois, o mistério do oceano ... Os marinheiros do grande cargueiro alemão, debruçados lá em cima na amurada, olham para o sujeito cá embaixo e para a “estranha luzinha”, alternativamente. Têm um sorriso sereno. O indivíduo fala com eles em alemão. Está certamente em ‘visita’. Naziazeno viu-se inopinadamente interpelado ao passar: ‘Não pode me dizer o que é aquilo lá no céu?’ Uma luz, uma estrelinha um pouco acima da Igreja das Dores; parece um contacto de fios. “Naquela altura! ... Olhe, aqui onde estou já saí vinte e duas vezes a barra. Não penso que seja



um simples contacto.” A luzinha às vezes se apaga. É lívida, na manhã “luminosa. Que será mesmo?” (p. 24-5)

A passagem caracteriza-se por ser uma breve pausa distensa dentro de uma sequência narrativa marcadamente tensa. É a primeira pausa, numa série de três registradas no percurso ficcional. Essas passagens nos lembram dos interlúdios, trechos que se intercalam entre as diversas partes de uma composição musical, ou os entreatos, intervalos entre atos de peça teatral (*Quando tirava o olhar dum foco para colocá-lo num outro, fechava habitualmente os olhos, como quem faz um ‘entreato’ entre as duas visadas’*. (p. 33)). Ao analisar o drama barroco alemão, W. Benjamin mostra que é no interlúdio que a estrutura alegórica emerge com mais intensidade e que só olhos *mais adestrados* é que conseguem visualizar o jogo de imagens. Atenta para o fato de que o interlúdio não pode ser visto como uma ocorrência isolada dentro dos episódios, mas sim como uma *catástrofe natural*, inscrita na ordem do mundo. Pode ainda ser visto como o mundo dos *sonhos e das significações que ponderam sobre sinais e sobre o futuro*⁶¹. É neste sentido que a passagem do cais aflora significações reveladoras para a trajetória do herói/Naziazeno.

A referência ao número *vinte e dois*, por exemplo, não parece ser

⁶¹ . BENJAMIN, W. Alegoria e drama barroco. In.: _____. Op. cit., 1984. p. 215 – 8.



gratuita, assim como a referência a outros números que aparecem na narrativa. Vinte e dois, segundo J. Chevalier e A. Gheerbrant⁶², simboliza a *manifestação do ser na sua diversidade e na sua história*, isto é, no espaço e no tempo; um período entre o começo da criação até o fim da organização do mundo. O oceano, por sua vez, além de ser compreendido como a origem de toda vida e se ligar à primordialidade por causa da relação com a água, significa também o conhecimento, só atingido por meio do sentido secreto da linguagem que é a *pérola*, guardada dentro da concha. Simboliza também *o mar das paixões*, isto é, o mundo psíquico, cujo conhecimento exige uma travessia por etapas⁶³. Numa outra analogia, pode, ainda, representar *o oceano das existências*, a vida de hostilidades no século presente e que, para atravessá-lo, é necessário um navio sólido, símbolo, por sua vez, da vida dedicada⁶⁴. Chevalier e Gheerbrant fazem referência às lendas das sociedades secretas chinesas que falam do Grande Navegante, o dedicado Buda, que conduzia a navegação à cidade da Paz, ou ao Mercado da Paz. Sugere que atravessar o oceano da existência é passar pela experiência das paixões *até chegar à tranqüilidade*. “Grande cargueiro alemão”, no trecho transcrito de *Os ratos*, lembra embarcação forte. Navio

⁶². CHEVALIER, J.; GREERBRANT, A. Op. cit., p. 959.

⁶³. Idem, ibidem, p. 650.

⁶⁴. Idem, ibidem, p. 593.



simboliza, nesse sentido, a *idéia de força e de segurança numa travessia difícil em que a salvação está na corajosa aceitação da realidade*⁶⁵.

A referência à Igreja das Dores sugere o fato de que o espaço interior desse tipo de construção lembra a forma de casco do navio invertido – a nave da igreja – lugar que simboliza a *circulação da vida espiritual* e, principalmente, *o convite para a grande viagem*⁶⁶. A esse conjunto, soma-se também o significado da *luz, uma estrelinha* sobre a igreja. Chevalier e Gheerbrant mostram que a estrela na abóbada de uma igreja possui, especificamente, relação com o significado celeste desse astro e, assim, simboliza o conflito entre as forças de luz (espirituais) e as forças das trevas (materiais); no seu momento de brilho, representa o momento em que o *herói [...] deve aproveitar esse instante paradoxal para penetrar no Além*. Evoca ainda a *idéia de criação que está em vias de se realizar* e, assim, simboliza a *inspiração que vem traduzir os desejos até então inexprimíveis do artista*⁶⁷.

Esse entreato, pleno de imagens, figuras e símbolos, parece anunciar alegoricamente o que há por vir: o herói/trabalhador/Naziazeno irá, a partir deste instante, começar realmente a sua ‘viagem’, marcada por hostilidades, dificuldades, por conflitos de forças opostas (*mar das*

⁶⁵. Idem, ibidem, p. 632.

⁶⁶. Idem, ibidem, p. 632.

⁶⁷. Idem, ibidem, p. 404 – 9.



paixões). Irá começar a travessia infernal, experiência necessária para quem quer ir *além*. Esse *além* parece figurar não só o objetivo a ser alcançado no mercado – o dinheiro – mas também o lugar (ou o modo) verdadeiro de se consegui-lo – o Mercado da Paz.

O herói, o *Grande navegante*, precisa ser corajoso, seguro, dedicado. Diante dessa imagem, vale, agora, lembrar o significado do nome Naziazeno. Nos estudos de Grawunder (1989) e de Maciel (1979), vimos que foi feita a relação entre Naziazeno e nazareno, levando em consideração a identidade de som das palavras e da vida sofrida dos dois personagens. Apesar de não ocorrer, em nenhuma das análises, uma verificação da etimologia da palavra, realmente Naziazeno parece ter, e muito, relação com nazareno. Mas não é só isso.

Em hebraico, *nazir* significa viver como nazireu (aquele pertencente ao partido nazareno), aquele que faz abstinência, jejum. Significa ainda *dedicado, consagrado* (a uma divindade), *alienado, separado, afastado*⁶⁸. Isso, porém, não diz tudo, pois *Naziazeno* é uma palavra composta; segundo W. Benjamim, compor palavras é um hábito que procura apresentar visualmente tipos alegóricos⁶⁹. *Azen*, também de origem hebraica, significa *armamento (apetrechos de guerra)*. Da

⁶⁸. Dicionário hebraico-português & Aramaico – português. São Leopoldo: Sinoda / Vozes, 1987. p. 159.

⁶⁹. BENJAMIN, W. Op. cit., 1984. p. 219.



aglutinação *Nazir + azen*, podem ser abstraídas muitas possibilidades. E, entre elas, podemos inferir: *aquele que está armado com a dedicação*⁷⁰. A palavra armamento lembra também a referência que Benjamim faz sobre a concepção de *modernidade* que Baudelaire possuía: para este, a modernidade é uma conquista e possui uma armadura⁷¹. Naziazeno configura-se, assim, como o herói sobrecarregado com funções de segurança. Na vivência diária dos choques urbanos, paga-se um preço muito alto para ser moderno. Travestido, porém, de alegorias, ele, está, sem dúvida, preparado para essa vivência infernal.

Numa primeira etapa, Naziazeno tenta, sozinho, conseguir o dinheiro. Primeiro aborda o diretor da repartição. Frustrada a primeira tentativa, procura o corretor Andrade, em nome do amigo Alcides. Na sua solitária peregrinação, aborda o subgerente do banco, Mr. Rees; procura o Dr. Otávio Conti para pedir cinco mil réis para o almoço, mas acaba conseguindo-os com o agiota Costa Miranda. Em vez do almoço, gasta o dinheiro no jogo. Ao sair de mãos vazias da casa de jogos, verifica que também havia perdido em outro jogo que fizera com o amigo Alcides.

Como última tentativa, no final da tarde, depois do fracasso na roleta e no jogo do bicho, procura uma firma fornecedora, onde já tinha

⁷⁰ . Dicionário hebraico – português (...). Op. cit., p. 7.

⁷¹ . BENJAMIN, W. Sobre alguns temas. In.: _____. *Charles Baudelaire* (...).Op. cit., p. 155.



uma dívida, para tirar mais um vale. Ocorre, neste momento, a cena mais impressionante da narrativa, marcada pelo desespero de Naziazeno. A sua determinação em conseguir o dinheiro faz com que sua atitude seja impulsiva, caracterizando a cena como tensa e trágica. Claudio Cruz lembra que essa cena desmente a idéia de que Naziazeno é passivo⁷². E realmente podemos perceber isso pelos insistentes pedidos:

“ - Queria pedir-lhe mais um favor – diz Naziazeno.”

“ - Só a grande necessidade me traz aqui na sua casa, antes de resgatar aquele vale.”

“ - O senhor não imagina o que tem sido ultimamente a minha vida ... As dificuldades ...”

“ - Hoje, aqui onde me vê - ... - , ainda não almocei.”

“ - Não tenho a quem recorrer, e preciso com urgência de ... de ... sessenta mil réis ...”

“ - Assino-lhe um vale. Venho pagar no fim do mês.”

“ - Pra o senhor não lhe custa - ... – e pra mim é tudo, acredite.”

“ - Tem medo que não lhe pague?”

“ - O senhor pode ter confiança ...”

“ - Antes de me resolver a vir incomodar o senhor esgotei todos os outros meios.” (p. 78-80)

Essa cena dramática marca o fim da trajetória de mendicância solitária do herói/trabalhador/Naziazeno. Desde o início de sua peregrinação, o herói acredita na solidariedade, na justiça entre os homens

⁷² . CRUZ, C. Op. cit., p. 155.



(O seu plano sempre é simples: é o recurso amigo, a solidariedade. (p. 21)), mas numa sociedade de economia de mercado e de valores de troca, a relação harmônica entre os indivíduos não existe. O herói/Naziazeno tem seu drama intensificado exatamente porque sente que os valores autênticos que busca são impossíveis de se realizarem numa sociedade de estruturas incapazes de fomentá-los. Numa análise goldmaniana, como vimos nos estudos de Maciel e Michalski, na primeira parte do presente trabalho, é assim que nasce o “herói problemático”, exatamente porque procura valores qualitativos através dos valores de troca, que são quantitativos. Essa é uma maneira degradada de procura, o que acaba colocando o herói diante de problemas insolúveis e, pior, torna-se incapaz de adquirir uma consciência clara dos próprios problemas. Não podemos nos esquecer de que o drama também beira o trágico, porque o herói, apesar de representante da modernidade urbana brasileira, continua repetindo o histórico modo paternalista de sobrevivência.

A leitura alegórica leva-nos um pouco mais além. O herói/Naziazeno, apesar de armado de elementos de segurança, de seres e objetos que o ajudam e protegem, ainda não adquiriu a consciência de que a existência embasada na individualidade, na sociedade capitalista, não faz sentido para a escória dessa sociedade. O dia de trabalho digno não é projetado para os que subsistem com migalhas ou com trabalhos mal



remunerados. Para eles, a vida diurna só existe com a luz cegante e escaldante do sol, com a opressão e as extenuantes e contínuas negativas dos patrões, com o estômago vazio e o cansaço. O que é dramático, e alcança o ápice nessa cena do final da tarde, é perceber que essa escória não tem o direito de realizar-se plenamente como *ser*. A *criação* não se realiza sem o alcance dessa plenitude. Alegoricamente, o herói/Naziazeno representa essa escória que, dessacralizada e desauratizada, caminha errante quando a classe social dominante está desperta e operando.

Em entrevista ao jornal *A razão*, de Santa Maria, Rio Grande do Sul, em 20 de novembro de 1935, é o próprio Dyonélio Machado que diz: *A coluna vertebral de Os ratos é a tragédia do homem que ainda se definia. Naziazeno Barbosa – o personagem central – está com um pé na “direita e com o outro na “esquerda”. E sente que precisa dar um passo, que não pode continuar naquela posição. Mas não dá o passo. E o romance se desdobra em torno dessa indecisão*⁷³.

Relacionada com a economia de mercado e, historicamente, com o Marxismo, como prova Kothe (1986. p. 75-7), a leitura elegórica acaba mostrando que a auratização é *um processo de legitimação do dominante. A auratização de esquerda pode ocorrer, mas só quando tiver*

⁷³ .GRAWUNDER, M. Z. (Org.) Dyonélio Machado. D. *O cheiro de coisa viva: entrevistas, reflexões dispersas e um romance inédito*. O estadista. Rio de Janeiro: Graphia, 1995. p. 27.



força para fazê-lo e, assim, legitimar-se". Pela leitura alegórica, descobrimos que a própria leitura acaba se tornando um palco onde ocorre, no plano do espírito, a luta de classes. Só assim, compreendemos e sentimos que trágica, então, é a luta que se trava na consciência do herói/Naziazeno, porque, com uma esquerda não legitimada, só tem acesso ao seu modo de agir e se relacionar com o mercado e amenizar, pelo menos temporariamente, o seu problema, quando os que detêm os meios de produção estão descansando, estão ausentes.

4. 2. 2. O mercado e a Ressurreição

A humanização da mercadoria só pode existir num mercado em que haja um elo orgânico e harmônico entre os envolvidos⁷⁴. A possibilidade da existência desse "mercado da paz" é também pré-anunciada alegoricamente na ocorrência do segundo interlúdio ou entreato.

Depois da dramática negativa no final da tarde, Naziazeno vai até às docas em construção. Oposta à anterior, esta cena caracteriza-se pela visualização descritiva que calmamente revela parte da cidade com suas ruas. Vamos verificar alguns momentos relevantes:

⁷⁴ . BENJAMIN, W. Parque Central. In.: _____. Op. cit., 1994. p. 164.



“Às costas de Naziazeno se acha uma pequena rua transversal que vai ter às docas em construção. É uma rua inacabada, que, poucos passos depois da esquina, se perde na areia.

Ele toma essa rua.

Dum lado e doutro ela é margeada agora de umas construções de madeira, compridas, baixas, pintadas de negro. Dois ex-trapiches. [...]

A cidade se recorta sobre a claridade avermelhada que tem o céu para os lados onde está escondendo o sol. O semicírculo do horizonte que Naziazeno abraça com o olhar está pesado de vapores. [...]

Naziazeno vê-se rodeado de areia, perdido naquele pequeno deserto. Ensaia safar-se pela esquerda, alguns metros mais abaixo. [...]

Volta pelo mesmo caminho e vem sair outra vez na grande rua comercial. [...]

A rua assim, com as casas todas fechadas, parece outra. [...]

Com as portas cerradas, assim silenciosas, mudas, as casas e as ‘firmas’ assumem um caráter de maior respeito, de maior importância ... [...]. É de estarem as casas fechadas, eretas, mudas. [...]

Ao chegar às esquinas, o seu olhar se enfia nas ruas transversais ... [...]

O trilho ocupa bem o meio. Olhando pra o bonde e ao mesmo tempo pra o vão da rua, com casas altas dum lado e doutro, sente-se um certo *equilíbrio* ... Mas a rua há de ter uma *mão* só, com toda a certeza. [...] Através das pérgulas e dos arbustos da praça lá no fundo, distingue a esquina do mercado. [...] ... avança na meia penumbra como uma aresta.” (p. 81 – 5).

Ao analisar a obra, Maria Helena Albé (1983) observa que o cenário aqui descrito tem a função de fazer correspondência com o estado interior da personagem. “Rodeado de areia” e “perdido naquele deserto”



são, entre outras expressões dessa passagem, metáforas do sufoco que oprime o funcionário Naziazeno. Outras imagens, porém, parecem dizer muito mais. *Claridade avermelhada*, *Ensaia safar-se pela esquerda* contêm termos (“avermelhada”, “esquerda”) que lembram o socialismo. E, quase ao final, quando lemos o trecho *Mas a rua há de ter uma mão só* a referência parece não deixar dúvidas. Para Benjamin, rua de mão única é o marxismo e é exatamente *Rua de mão única* o título do seu livro surrealista, dedicado a Asja Lacis, sua segunda companheira e membro do Partido Comunista⁷⁵. O alegorista, por meio do olhar de Naziazeno principalmente, relaciona imagens sugestivas. As *portas*, as *casas*, as “*firmas*” do comércio estão “*fechadas*”, “*mudas*”, o que significa que a burguesia, os seres detentores dos meios de produção, estão “fora de circulação”, estão em suas casas e, portanto, não estão oprimindo diretamente. *O trilho ocupa bem o meio*, com *casas altas dum lado e doutro*, *sente-se um certo equilíbrio* conotam mais segurança pela possibilidade de solução via outra forma de ação e sob uma outra ideologia.

Nas quatro páginas em que se passa esta cena, as imagens se caracterizam muito mais por tentar representar uma “abertura” e leveza do espaço. A beleza brota do olhar de Naziazeno: *abraça com olhar*, *É um enorme automóvel, aberto*, *Através das pérgulas e dos arbustos da praça*, *É*

⁷⁵. KOTHE, F. R. Op. cit. 1978. p. 85.



larga, bonita. Todo esse “entreato” sugere, alegoricamente, uma mudança no curso da viagem do herói, plena de possibilidades.

Naziazeno volta, então, ao mercado. Encontra Alcides e o tão procurado Duque, que está acompanhado do rábula Mondina. Depois de falar sobre o seu “aperto” ao Duque, este sugere ir procurar o agiota Rocco. Alcides, vendo que Naziazeno está cansado, vai em seu lugar, mas nada consegue. Duque chama Naziazeno e os dois vão tentar ainda conseguir o dinheiro com o agiota Fernandes e, depois, com o Assunção, sem nenhum sucesso. Em seguida, abordam o próprio Mondina, que se esquivava. Duque sugere a Alcides que este despenhe um anel de sua propriedade e penhore novamente com a finalidade de melhorar o valor e, assim, conseguir o dinheiro. Retiram o anel, depois de uma longa caminhada entre a loja, a casa e novamente a loja do seu Martinez. Tentam empenhá-lo novamente no joalheiro Dupasquier, mas não conseguem. Duque aborda novamente Mondina que, desta vez, resolve dar o valor do anel, com a garantia de que fosse feito o penhor no dia seguinte com a ajuda do Duque. Depois de trocar o dinheiro no Bolão e na bilheteria do cinema, Duque divide-o e dá a cada um a sua parte. São oito horas da noite.

O primeiro elemento diferenciador que percebemos nesta etapa da ‘viagem’ do herói/Naziazeno é que, ao chegar ao centro da cidade, no mercado, já não está só. O seu problema, agora, será ouvido, partilhado e



resolvido. Tudo o que não conseguiu resolver num dia inteiro de peregrinação será solucionado em duas horas, com a interferência do Duque, principalmente. Enquanto componente da escória, é por meio da ajuda e solidariedade dos outros seus componentes e amigos que a saída é viabilizada.

São seres isolados, marginalizados porque suas condições econômicas e sociais não são as legitimadas. Como, porém, a figura do autor/político militante confunde-se com a do herói/Naziazeno, podemos dizer que os seres que trilham a cidade, nesta etapa, podem configurar-se também como os assinalados pelo comunismo emergente no país, condição política não legitimada e, por isso mesmo, os seus representantes, assim como os da escória econômica e social, vivem como marginalizados, e ambos precisam realizar *seus negócios nas horas em que os burgueses se entregam ao sono*⁷⁶. Os seres se caracterizam por andarem curvados (*O seu tronco marrom se encurva sobre ele ...*(p. 101); *O dorso meio curvo um tanto baixo*, (p. 151)) e comunicarem-se com cuidado (*..., Duque confabula, confabula* (p. 159)) como forma de proteção e segurança para não “incomodarem” e, conseqüentemente, não sofrerem as represálias. Escondendo-se na noite, que ao mesmo tempo camufla e protege, os seres marginalizados configuram-se também como ratos. Conotando o outro

⁷⁶ . BENIAMIN, W. Paris do Segundo Império. In.: _____. *Charles ...* Op. cit., p. 79.



valor simbólico descrito por Freud, no caso clínico *O homem dos ratos*, os ratos agora são a alegoria dos impiedosamente perseguidos pelos homens e que, com um mínimo de dignidade, tentam ainda fazer “circular” a sua liberdade e existir como seres que sabem negociar – mesmo que de forma degradada – e que sabem e querem pensar.

Na passagem do tempo diurno para o *noturno* ocorreu, porém um *mistério*, algo numinoso que nos traz significações *outras*. Naziazeno, na sua trajetória pela cidade, passou de um tempo sem perspectiva para um tempo de realização, de solução. É a passagem de um tempo profano para um tempo sagrado que, segundo Mircea Eliade⁷⁷, significa o esforço humano de sair da vivência comum de um ‘presente histórico’ para *unir-se a um tempo sagrado que, de certo ponto de vista, pode ser equiparado à Eternidade*.^{*} O tempo sagrado é primordial, é original, pois é o momento em que o homem participa da “recriação” do mundo depois de ter participado, ritualmente, do “fim do mundo”. É assim que o ser torna-se contemporâneo, nasce de novo e recomeça a sua existência. Ele sente necessidade da *reatualização*, quando deseja criar algo pessoal, quando quer um ‘reinado’ (governo) mais feliz, quando quer salvar (curar) alguém,

⁷⁷. ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 63-98.

^{*} Não se pretende aqui entrar no mérito do estudo *do sagrado e do profano* de forma detalhada, pois, por si só, o *tema*, em *Os ratos*, de Dyonélio Machado, já exigiria uma interessante, mas profunda e extensa análise. Apenas estamos utilizando o conceito para mostrar como chegamos a algumas conclusões.



salvar um povo ou os seus próprios alimentos, quando quer preparar-se para a morte ou quando precisa incitar a inspiração poética.

O tempo noturno, na cidade, em *Os ratos*, alegoricamente, recupera a importância do momento santificado para o sentido da existência humana. Naziazeno, ao lembrar nazareno, lembra também o partido do qual Jesus fez parte e que tinha como fundamentos básicos *buscar a renovação de algumas práticas, certas reformas e certas mudanças políticas*⁷⁸. Por isso, era, em Jerusalém, considerado subversivo. Lembrando C. Jung, podemos dizer que o Jesus que subjaz no texto dyoneliano existe no ser como uma realidade psicológica, isto é, torna-se um arquétipo e, assim, episódios como ‘as penas no inferno’ e a ‘Ressurreição’ *tornam-se componentes de um padrão arquetípico que é partilhado por toda a humanidade*⁷⁹. A reatualização dos episódios na figura de Naziazeno configura-se, assim, como a necessidade de não nos esquecermos de certas verdades duradouras e universais.

De acordo com a Cabala, é também *tempo sagrado* o momento de fazer um negócio, uma troca. É sagrado, porque, de acordo com a imaginação dos rabinos, é ato em que se *coloca à prova todo esforço da cultura, da espiritualidade e do senso de que a responsabilidade do*

⁷⁸ .BAIGENT, M. ; LEIGH, R. ; LINCOLN, H. *A herança messiânica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Trad. de Maria Luíza X. de A. Borges), 1994. p. 71.

⁷⁹ . Idem, *ibidem*. p. 180.



*indivíduo vai muito além do próprio indivíduo*⁸⁰. A utilização não predatória do dinheiro e a satisfação das necessidades dos envolvidos na transação, de acordo com a Cabala, instauram uma nova natureza em que os conceitos de justiça e a capacidade humana de “perceber” o *outro* acabam introduzindo a presença do sagrado na realidade, tornando, assim, o *mercado* mais humano, o *Mercado da Paz*. Essa verdade universal, existente desde um *tempo* primordial é *reatualizada* na transação feita entre os amigos Naziazeno, Duque, Alcides e Mondina. É interessante observar que o “negócio” só se realiza não só com a participação de todos eles mais o joalheiro Martinez, mas também com a geração de dinheiro para todos os envolvidos.

Outros elementos permitem o reconhecimento do sagrado no tempo e no espaço. Um deles, por exemplo, é a presença de um sinal provocado pelo homem, isto é, *uma espécie de evocatio*, com a ajuda de animais⁸¹. O animal, como um sinal do sagrado, ajuda na orientação e na homogeneidade do espaço, ajuda na diminuição da tensão e ansiedade e oferece-se, portanto, como um apoio. Essa é, sem dúvida, a função do personagem Duque, que lembra nobreza e também lembra o nome comum para cachorro.

⁸⁰ . BONDER, N. *A cabala do dinheiro*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 14-5.

⁸¹ . ELIADE, M. *Op. cit.*, p. 31.



Ser geralmente caladão, solitário e noturno, que aparece nas sextas-feiras em noites de lua cheia, o homem-cachorro é figura característica do lendário das coxilhas e campos do pampa gaúcho e aparece em outro romance de Dyonélio Machado, *O louco do Cati*, que foi analisado por Grawunder (1994, p. 295). É dessa forma que aparece em *Os ratos*: ser quieto, sempre disposto a ouvir e só falar o necessário (*O Duque ouve, ouve, numa atitude respeitosa*, (p. 89)) e é o indivíduo que surge para amparar (*Ampara-o o Duque ... Vem-lhe por vezes, de novo uma confiança*. (p. 96)), para guiar “pelo faro” e com fidelidade o rebanho (*Duque volta-se um focinho sereno e atento*. (p. 91)). Não há dúvida de que o simbolismo do cão, em *Os ratos*, é visto pelo seu aspecto positivo: é símbolo de luz, é ancestral mítico que circula entre a luz e as trevas e acompanha *os seres especiais no espaço entre o mito e a infernal realidade histórica* (Grawunder, 1994, p. 326).

Configuram-se também como sinais do tempo cósmico a luz e a circularidade espaço-temporal, verdadeiros guardiães que acompanham os assinalados na vivência do sagrado⁸². Como já vimos, a luz em *Os ratos* transmuta-se e, alegoricamente, como a função do fogo no tempo sagrado, colabora, junto com a imagem do círculo, para a renovação do mundo. O retorno às situações primordiais é a reatualização do mesmo tempo sagrado,

⁸². Idem, *ibidem*. p. 68.



isto é, a reatualização dos mesmos mitos fazem com que o homem, nesse eterno retorno às fontes do sagrado, antes de lhe darem uma visão pessimista, alimentam a esperança de transfigurar sua existência⁸³. É só a partir dessa concepção que entendemos a esperança alegórica de que fala Benjamin, e que está associada à satisfação final de Naziazeno (*A volta à casa foi exatamente como a que ele sonhara. Pode comer em paz, tranqüilo, o olhar no dinheiro...* (p. 141)).

A imagem do círculo, no texto dyoneliano, associada à luz, simboliza, segundo C. Jung, a orientação espacial e que também, associada ao número quatro (a quantidade dos personagens em relação no mercado), é considerado símbolo de necessidade de orientação psíquica do homem. A consciência é quadripartida, isto é, possui quatro funções (o pensamento, o sentimento, a intuição e a sensação) que *preparam o homem para lidar com as impressões que recebe do exterior e do interior*⁸⁴. A associação do círculo (símbolo da psique) com o quadrado (símbolo da matéria terrestre, do corpo e da realidade, da totalidade, da plenitude do ser) significa, segundo C. Jung, que a alma não perdeu as raízes. Se essas figuras não estivessem relacionadas, significaria que o homem moderno está ameaçado de dissociação, o que geralmente acontece dadas as circunstâncias do

⁸³ . Idem, ibidem. p. 94.

⁸⁴ . JUNG, C. Op. cit., p. 240.



mundo político de hoje⁸⁵. O homem moderno faz um enorme esforço para não perder sua alma ou, na sensação da perda, faz um enorme esforço para buscá-la no centro interior da sua psique (*self*). Por isso, a figura do homem-cachorro, isto é, do personagem Duque, pode ser também a personificação desse *Outro* “eu”. A crença ancestral de que a alma pode ser depositada fora do corpo, por meio de um animal, seu *Outro*, confirma essa possibilidade⁸⁶ (*Entretanto, quando reflete no trabalho do Duque, acha-o superior sobretudo como esforço, como combate ...*” (p. 29); ... *o Duque é o agente, o corretor da miséria.* (p. 21)).

Todo esse imbricamento de discursos paródicos – entre a história, o sagrado, o lendário, o mítico e o psicanalítico –, típico da visão alegórica de mundo, culmina com a simbólica presença do anel que, sem dúvida, é o elemento central provedor da solução. J. Chevalier e A. Gheerbrant, entre os inúmeros significados, apontam, levando em consideração a imagem do círculo que ele contém, para o seu poder de aliança, associação de destinos e para o símbolo de *poder*, principalmente. O *poder* simbólico do anel parece estar referindo-se aqui ao do *saber*⁸⁷. O olhar apreende a identidade daquilo que se vê e de si mesmo, revela o

⁸⁵ .Idem, ibidem, p. 249. (Jung lembra a Cortina de Ferro, como exemplo dessa dissociação provocada pela política moderna)

⁸⁶ . GRAWUNDER, M. Z. Op. cit., 1994. P. 323.

⁸⁷ . CHEVALLIER, J.; GREERBRANT, A. Op. cit., p. 53-6.



mundo enquanto portador de um segredo (enigmático ou não), coloca-nos além do conhecimento latente e chega a revelar a verdadeira existência, que é a de viver em presença carregada da imagem. Quem assim vive estrutura a memória *enquanto saber*. Esse viver em sabedoria é um *anel de significações emanador de imagens*. Assim, refere-se ao horizonte da linguagem, por meio da qual o saber é adquirido. Circundado por ricas imagens, que só a linguagem pode oferecer, esse anel do saber é símbolo do sentido literário, que *se superpõe ao mundo do mito, mas dele guarda residualmente a força original de fonte do saber ...*⁸⁸. No jogo alegórico, percebido na proliferação de imagens durante a realização noturna da viagem do herói/trabalhador/Naziazeno, sobressai a referência ao discurso literário, que coloca o fazer literário como o círculo emanador desse saber.

O herói/artista/militante de esquerda/escritor, na persona do herói/trabalhador/Naziazeno caminha pela cidade e por seu mercado. Por um lado, essa missão é um diálogo com o leitor de todos os tempos que mostra que arte se ensina, se aprende e se transmite: verdadeiro anel do saber, verdadeiro papel da escrita literária engajada, moderna, em que as metáforas e as sinestesias ingênuas não são mais possíveis⁸⁹; caso contrário o conhecimento fica emperrado.

⁸⁸ .AGUIAR, F. Visões do inferno ou o retorno da aura. In.: _____. NOVAES, A. (Org.) Op. cit., p. 318.

⁸⁹ .KOTHE, F. R. Op. cit., 1978. p. 106.



Por outro lado, todo o contexto do mercado é uma alegórica representação do papel do artista/escritor diante do próprio fazer literário e da dificuldade de fazer circular e vender a obra.

Para W. Benjamin, o artista que quer ser moderno precisa sair de *sua primeva torre de Marfim* e se 'jogar' na multidão. Ao escapar dos atropelamentos, pode até perder a sua auréola, mas só assim, depois de circular pelas ruínas da cidade e de seus seres, é que pode voltar para casa e compor a sua obra, adequada, agora, a um público de percepção modificada e *procurando ensinar-lhe o caminho da sua libertação* e, principalmente, tirando-o da indiferença. Em síntese, esta é a visada alegórica da produção artística: *precisa viajar no reino da morte, para encontrar o verdadeiramente novo*⁹⁰.

Como, porém, o intelectual está comprometido com a cultura burguesa, e não é o proprietário dos meios de produção, precisa vender a sua força de trabalho no mercado. Sua posição no mercado, então, é análoga à do operário, do trabalhador assalariado. A força de seu trabalho, a obra literária, é negociada pelo seu valor de troca, como qualquer objeto de consumo na sociedade moderna. Daí o esforço do herói/artista/escritor tentar negociar num mercado mais sagrado onde se luta pela qualidade e oferece-se o produto artístico como um valioso anel, com inovação, de fato,

⁹⁰. Idem, *ibidem*. p. 79-101.



no conteúdo e linguagem, “jóia” para a transmissão do verdadeiro saber, e não uma mercadoria fetichizada pelo excesso de auratização proporcionada pela publicidade.

4. 3. A casa

A casa, mais ainda que a paisagem, é um estado de alma

(BACHELARD, G. *A poética do espaço*, p.65)

Terminada a “transação comercial” e conseguido o dinheiro, Naziazeno faz o caminho de volta para casa. Ao chegar, entra pela porta da cozinha, trazendo o sapato da mulher que estava no sapateiro para reparos, um brinquedo para o filho (*Com efeito, são dois leõezinhos de borracha branca, ... (p. 120)*), a manteiga e o queijo. Toma vinho, que a mulher pediu para o filho da vizinha comprar, janta calmamente e come um pedaço do queijo. Apesar de cansado e com sono, não vai dormir logo. Brinca com os leõezinhos, pensando no filho Mainho que já está dormindo, ajuda a mulher a fechar a casa, coloca o dinheiro do leiteiro embaixo da panela sobre a mesa da cozinha e vai deitar-se.

Todo esse ritual de chegada caracteriza-se pela representação da tranquilidade doméstica, depois de um exaustivo dia de “trabalho” (*Está cansado. Mas é um cansaço bom (p. 123)*). Depois da tensa transação,



estamos diante de outra passagem distensa. É o terceiro “entreato”, que focaliza Naziazeno chegando carregado de símbolos significativos para a alegorização desta etapa final da narrativa.

É interessante observar o momento anterior à entrada na casa, em que Naziazeno faz um movimento de subida:

“Já se distingue o oitão da sua casa. O **terreno é alto**. Um **valo fundo** corre entre a faixa de cimento e as casas. **Pinguelas**, defronte dos portõezinhos. **Escadinhas, de tábuas**, de cimento, que sobem o barranco, fazem uma mancha clara na terra negra.

[...]

Galga a escadinha numa trepidação.” (p. 152-4)

Se voltarmos ao início da narrativa, podemos observar o movimento da descida:

“O leiteiro diz-lhe aquelas coisas, **despenca-se pela escadinha** que vai do portão até a rua, ...” (p. 7)

Observamos, pelas passagens por nós grifadas, que a casa de Naziazeno é situada numa parte alta da cidade. Esse pequeno pormenor, associado a outro, na seguinte cena quando espera o bonde de volta para casa, configuram importantes significados:



“O bonde vinha cheio de gente. Bondezinho fechado, igual ao da manhã. Agora estão pondo desses bondes nesta linha ... **Fechado, agasalhado, cheio de luz. Como uma casa ...**” (p. 147)

A casa é espaço importante e significativo para Naziazeno. É lugar da proteção, de acolhimento, de estabilidade. Bachelard, em *A poética do espaço*, a partir de conceitos de Jung, faz uma análise psicológica da casa, considerando-a como a alma do ser humano. É na sua parte mais alta, no sótão (teto, telhado) o lugar de aconchego, de claridade, de racionalismo, de abertura. No porão, ao contrário, reside a irracionalidade, a obscuridade, de “drama emperrado”⁹¹. A casa é um cosmos, centro de um cosmos maior que, no caso, consideramos a cidade. Nesse sentido, o porão simboliza o exterior, as ruas, a cidade mesma. O sótão, a própria casa. A visão psicológica verticalizada da casa é a mesma que encontramos na narrativa dyoneliana.

Fora de casa, na cidade moderna e no seu mercado, Naziazeno contempla primeiro um inferno dantesco: a opressão, a tirania, o inumano, a falta de justiça e de solidariedade, a luz cegante do sol ... A superação dessa condição ínfima de origem histórica, pela oportunidade da contemplação de um outro tempo, por meio de outra ideologia e mais sagrado, dá-se com a

⁹¹ .BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca Ltda, s.d. p. 31.



ajuda de amigos – seus tutelares. Cumprida a missão, vencido o obstáculo, Naziazeno, como “herói”, volta para casa esperando pelo reconhecimento.

A casa, então, é o lugar onde se dará esse reconhecimento. E os símbolos e imagens do interlúdio configuram-no. Percebemos que Dyonélio Machado, mesmo construindo uma trama com recursos da modernidade – a partir do capítulo vinte e um, por exemplo, não há mais linearidade e, sim, intensas reflexões –, reatualiza, de modo original, as importantes categorias do universo semiótico que estruturam a personagem de ficção na sua trajetória: manipulação, competência, “performance” e sanção.(Greimas e Courtés, p. 300-2 e 328-30)

No início, o herói/Naziazeno foi induzido pelo leiteiro (*Lhe dou mais um dia!*) a fazer alguma coisa. O autor, na persona do herói, também recebeu uma imposição. Nesse caso, o leiteiro é a voz da própria consciência que o chama a cumprir o dever para com a literatura: buscar na própria modernidade o motivo artístico. A saída de casa e a “viagem” ao centro da cidade são a fase em que se adquire competência, isto é, um saber e um poder. O herói “sabe” as condições de opressão econômica e social em que vive e adquire o “*poder*” de superá-las. É certo que é por meio das formas degradadas, mas são as únicas que conhece e que são as formas de libertação que ainda lhe restam. O autor, por sua vez, *sabe* que caminha pela opressão, não só econômica e social, mas também política e literária de



um determinado período histórico do país. Mas adquire o poder de superar o pessoal, o biográfico, o histórico e transitório por meio da habilidade de manifestar o *poder* e a riqueza da linguagem na busca da liberdade e recriação de um mundo particular e transformá-lo em experiência universal do homem em todos os tempos. Dentro de uma ideologia socialista/marxista, ou de luta pela valorização das relações humanas, a fase da *performance* não fica de todo caracterizada. Não houve *ganho* com a *perda* do *outro*. A última fase caracteriza-se pela *sansão* positiva das atitudes do herói. Esse momento, na trama dyoneliana, dá-se quando Naziazeno chega a casa.

O próprio ato de chegar a casa, isto é, de *ser acolhido*, já é para Naziazeno uma recompensa. Ao entregar, à mulher, o sapato que estava no conserto (*Vem de lá com um pé do sapato ...* (p. 152)), observamos que trouxe só um pé, o outro já estava em casa. Proporcionou, assim, a reabilitação da harmonia do casal, cuja relação no início havia sido perturbada pelo conhecimento de uma “falta” do herói para com suas obrigações. Perturbação instalada pela provocação do leiteiro (*Ele não pode perder o prestígio de marido ...*” (p. 25)). A reabilitação da harmonia simbolizada pelo sapato lembra, segundo Chevalier, o sapato da Cinderela



que une duas pessoas pela prova da sua identidade ou da identificação entre duas pessoas (até mesmo sexual), como fator de diminuição de angústias⁹².

Adelaide, a mulher de Naziazeno, figura misteriosa, é também uma alegoria. Grawunder (1994, p. 308) tem analisado, de modo fundamentado e convincente, o papel da mulher na literatura de Dyonélio Machado. Tradicionalmente, a mulher tem exercido a função de ser subserviente ao sistema social e religioso e de modelo do pecado, pela valorização, desde a mitologia greco-romana, da sua fertilidade, beleza e amor. A partir desta visão restrita de sua função é que Dyonélio Machado a transforma em alegoria da própria *literatura*, arte que, também conhecedora da discriminação e opressão, *o ampara no enfrentamento com o princípio autoritário e no restabelecimento da ordem psíquica e social*. Podemos, então, dizer que a cena, alegoricamente, sugere o restabelecimento da harmonia entre autor e literatura: o artista voltou “transbordado” de motivo (o tema) e modo de fazer poético (a opção pela alegoria).

O brinquedo que traz para o filho, “dois leãozinhos de borracha”, além de, pelo tipo de animal, tradicionalmente simbolizar coragem, força e poder material e espiritual, apresenta-se duplicado. Segundo Chevalier⁹³, na mitologia egípcia, os leões, aos pares, eram colocados um de costas para o

⁹². CHEVALIER, J.; GREERBRANT, A. Op. cit., p. 801-3.

⁹³. Idem, *ibidem*. p. 539.



outro, representando horizontes opostos, o do nascer e do pôr-do-sol. Simbolizam o *Ontem* e o *Amanhã*, isto é, o rejuvenescimento constante da alternância do dia e da noite, do esforço e do repouso. E ao contemplar os leõezinhos, imagina o filho enchendo-os com água

“ – O Mainho vai encher isto d’água ...” (p. 127)

É um pormenor que poderia passar despercebido, se não fôssemos levar em consideração o nome do filho de Naziazeno e a relação com a água. Durante toda a trajetória do herói em busca do dinheiro, não há referência ao nome da criança. Aliás, é mencionada apenas quando ficou doente, porque isso traz à lembrança de Naziazeno, a forma como conseguiu o dinheiro para pagar o médico. A partir do momento em que chega a casa, o filho é mencionado constantemente, seja por causa do presente, seja por causa da forma como se mexe e respira na sua caminha e que Naziazeno, na sua insônia, percebe. É claro que *Mainho* deve ser um apelido, mas lembra a palavra hebraica Main (Maain) que significa fonte (ou lugar) de água⁹⁴.

Como a água é símbolo da vida e da purificação⁹⁵, podemos entender que a luta do herói é luta pela vida que ele mesmo originou e,

⁹⁴ . Dicionário Hebraico-Português (...), Op. cit., p. 134.

⁹⁵ . CHEVALIER, J. (...) Op. cit., p. 15.



graças à circularidade do tempo cósmico, ganha forças para reatualizar essa atitude original não só do homem, mas também de todo e qualquer ser animal. Como força vital fecundante, está ligada, segundo J. Chevalier⁹⁶, ao simbolismo veiculado pelos dogons e os seus vizinhos bambaras de que a água é sêmen divino e, por isso mesmo, é *luz*, é *a palavra verbo gerador*, mas que só se manifesta se estiver “úmida”. Quando ainda “seca” existe só no pensamento, indiferenciada, sem consciência ainda do seu papel. Interessante, portanto, a cena em que Naziazeno imagina os leõezinhos cheios d’água. É o próprio filho, Mainho, palavra úmida, existindo além-pensamento, circulando por todos os tempos. Mainho parece configurar-se, assim, como a alegoria da palavra, instrumento vital por meio do qual a arte literária se manifesta.

Os outros dois elementos deste terceiro entreato, que também reconhecem o herói na sua chegada, são a manteiga e o vinho. Manteiga possui um valor religioso indo-europeu muito antigo que é o da *unção*⁹⁷. Alegoriza a consagração do personagem como herói que, tal qual um Hércules ou um profeta bíblico, não é menos merecedor de glória. A sua luta é uma luta outra em outro tempo: o da problemática modernidade que faz o problemático herói lutar/”safar-se” como pode. A manteiga simboliza

⁹⁶ . Idem, *ibidem*. p. 20.

⁹⁷ . Idem, *ibidem*. p. 588.



também a concentração de forças e energia vitais. Nesse sentido, aproxima-se de um dos significados do vinho. O nazirita, ou nazineu, pertencente ao partido nazareno nos tempos bíblicos, fazia voto de abstinência. No final da peregrinação, isto é, do cumprimento do voto, podia tomar o vinho, como forma de consagração por ter resistido aos pecados do mundo e também como forma de repor e revigorar as energias⁹⁸.

Dada a duplicidade de significações desses dois símbolos – a manteiga e o vinho consagram e também concentram e revigoram energias vitais –, percebemos que todo o ritual de chegada não alegoriza só o reconhecimento dos “feitos” de Naziazeno. A alegorização da reposição de energia, por meio do vinho e da manteiga, parece sugerir também o preparo do herói para a outra parte da conquista: a apropriação do leite. Daí o fato de falarmos que a apropriação do leite é o objeto central. A luta pela obtenção do dinheiro é um árduo meio para se chegar ao objeto do desejo. Isso significa que a casa exerce funções outras, além de cosmos de aconchego e recepção do herói, que só a leitura alegórica pode desvelar.

⁹⁸. UNTERMAN, A. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. p. 190.



4. 3. 1. A casa e a alma

Fechada a casa, Naziazeno tenta dormir, mas não consegue. Tenta de todas as formas “ajeitar-se” melhor na cama, mas o sono desaparece de todo (*É estranho: um cansaço tão grande, e não conseguir conciliar o sono ...* (p. 136)).

É nesse momento de insônia (resto da noite e quase toda a madrugada) que vai “tirando” da memória, de forma extremamente fragmentada, os acontecimentos “daquele” dia: a ida à repartição, os colegas do trabalho, o tipo do trabalho, o pedido ao diretor, a conversa com o Andrade ... Até chegar aos acontecimentos mais recentes: o final da “transação comercial” no mercado com os amigos, a luz estranha das ruas, vidraças e lampiões, a chegada a própria casa, as coisas que trouxera, o dinheiro deixado para o leiteiro ... Alternadamente, sobrepõe elementos do passado recente e do futuro imediato esperado: a chegada do leiteiro e do leite ... Faz o mesmo jogo, já realizado durante sua peregrinação, entre tempo passado e futuro, mediado pela presentificação atormentada pela insônia e pela presença em sonho, no final da madrugada, dos ratos, que imagina roendo o dinheiro deixado para o leiteiro. Essa imagem só se dissipa, quase ao amanhecer, com a chegada do leiteiro e o ruído do leite caindo, em “jorro cantante”, na panela.



Vimos na maioria dos estudos já realizados sobre *Os ratos*, de Dyonélio Machado, no terceiro capítulo desta pesquisa que, apesar de constituírem mecanismos um pouco diferenciados de análise, chegam quase que às mesmas conclusões sobre o significado do desenrolar do final do drama de Naziazeno. Regina Zilberman, em *A literatura no Rio Grande do Sul*⁹⁹, confirma-as ao dizer que os ratos representam a constante inquietude de Naziazeno e a impossibilidade de obtenção de paz, pois o pesadelo significa o seu aniquilamento como ser. O dinheiro é preocupação constante na sua trajetória, assim como os ratos também são elementos de limitação. Vive “intensamente” o cotidiano na busca de meios mínimos: atividade incessante mas improdutiva. É a *vivência da reificação que degenera em divisão da personalidade* e que atinge os indivíduos de salário insuficiente. Essa falta “de riqueza” produz cada vez mais sua aderência ao sistema, o que impede sua revolta ou a *procura de outro tipo de solução*. De modo geral, conclui-se, portanto, que a perseguição do dinheiro e do leite é preocupação tão miúda que não o deixa *perceber onde se situam as raízes do mal*.

São importantes conclusões feitas a partir da percepção da *verossimilhança*, da observação das pequenas notações que vão dando o efeito de realidade e caracterizando a obra por sua modernidade. Momento

⁹⁹ . ZILBERMAN, R. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p. 96-8.



político, econômico e social do país, nas primeiras décadas do século XX, associado ao próprio modo de vida do autor, de formação filosófica e psiquiátrica e de militância política de esquerda, é elemento considerável para entender a visão de mundo do artista, que é a de não aceitar o mundo da forma como ele se apresenta. E a construção da sua obra é reflexo dessa visão, quando a “porta de entrada” é o mundo degradado e o ser é aniquilado e alienado. W. Benjamin confirma essa visão quando diz que *só o artista que não aceita a sociedade como ela se apresenta é capaz de apresentá-la em suas obras*¹⁰⁰.

Uma primeira leitura alegórica leva-nos um pouco mais além. Vimos, por exemplo, que a “obtenção” do dinheiro é meio, condição para se chegar ao objeto de desejo que é o leite. Numa sociedade de mercado capitalista, a “viagem” em busca do dinheiro realizada pelo herói é, sem dúvida, desgastante tanto física quanto mentalmente. A última etapa da trajetória constitui-se muito mais pelo desgaste mental. A luta, agora, é para alcançar o equilíbrio da sua alma, que foi esfacelada no mundo lá fora. O herói entra em casa com o mundo exterior dissociado em fragmentos e ruínas. A casa, ao contrário, não permite dissociações. A alma, como uma casa que abriga o homem, também não permite dissociações¹⁰¹. O que nós

¹⁰⁰ . KOTHE, F. R. Op. cit., 1978. p. 111.

¹⁰¹ . BACHELARD, G. Op. cit., p. 161



vemos, então, na “empreitada” final, é a casa assumindo valores de proteção e resistência na tarefa de “remodelação” do homem¹⁰².

Segundo C. Jung, esse é o “trabalho” da consciência. O monstro da eterna opressão e limitação, a que Naziazeno é exposto cotidianamente, projeta em sua mente uma *sombra*, isto é, uma parte da sua consciência que “contém” esses aspectos ocultos, reprimidos e desfavoráveis da sua personalidade¹⁰³. Podemos dizer que o combate final, na trama dyoneliana, é aquele que se trava, agora, entre o *ego* e a *sombra*, numa “batalha pela libertação” dos fenômenos regressivos. Ao homem moderno, limitado econômica, social, política e culturalmente, foram diminuídas as possibilidades de suprir o desencantamento e a exaustão de suas vidas pelas próprias saídas oferecidas pela modernidade: cinema, espetáculos e agitações públicas saudáveis. Naziazeno nem sequer podia comprar jornais! (*Mas é um jornal, dois tostões apenas. (Quantas coisas se pode fazer com dois tostões ... O valor de dois tostões numa situação assim ...)* (p. 147)). A única aventura a que de fato o homem moderno ainda tem acesso, diz C. Jung, está no *reino do interior da sua psique inconsciente*¹⁰⁴. É essa a “aventura” a que se submete Naziazeno no final. A riqueza de imagens e símbolos parece comprová-la.

¹⁰² . Idem, *ibidem*. p. 49-50.

¹⁰³ . JUNG, C. *Op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁴ . Idem, *ibidem*. p. 212.



A imagem do círculo, cada vez mais constante, anuncia a “redondeza” do ser, isto é, a sua conjunção, a sua necessidade de unidade, reforçada pela imagem da luz que, no caso, vem da lamparina.

“Vai fixar a atenção numa coisa só: num círculo ... por exemplo. Um círculo claro, luminoso. [...] Ali tem um círculo luminoso, amarelado, quase brilhante ... [...] O círculo amarelo às vezes parece que gira, gira ...” (p. 137)

A concentração e a continuidade da consciência é defendida, pelo homem, com o motivo do círculo, da mandala, como forma de restabelecer o equilíbrio interior perdido. As civilizações orientais, segundo Jung, contemplam a mandala como forma de adquirir paz interior, para dar a sensação de que a vida voltou *a encontrar sua ordem e seu significado*.¹⁰⁵ Assim protegido é que Naziazeno enfrenta a *sombra* interior eterna de sua vivência – a opressão, a alienação, a limitação, o aniquilamento – representada, na narrativa, pelos *ratos* em sonho:

“*Ali está o seu chiado!* [da respiração do filho e dos ruídos da casa de modo geral].
O seu chiado o envolve. Dentro dele, está como dentro duma esfera ...
O seu chiado é uma bola, ocupando todo o quarto...
Um rufar – um pequeno rufar – por sobre a esfera do chiado, no forro ...
Ratos ... são ratos!” (p.157)

¹⁰⁵ . Idem, *ibidem*. p. 219



Vemos nitidamente, no excerto acima, a sugestão da proteção e unidade pela imagem do círculo. A casa, de acordo com Bachelard, também utiliza outros mecanismos de proteção. Os ruídos, por exemplo, afastam os “maus espíritos” e, como vimos, atuam como tutelares e guardiães na “peregrinação” final do herói, não o deixando dormir sem alcançar o objetivo final: a chegada do leite. Assim, os ruídos e barulhos são um imenso proliferar de imagens auditivas que cooperam com o herói e sua missão: o ruído metálico do bonde, o zumbido do mosquito, a respiração do filho, o latido do cão, o canto dos galos e assim por diante. A casa é, assim, uma conjunção em um corpo sonoro, o ser que defende, que *luta bravamente pela grandeza do ser que protege* e, no caso, até a chegada do leiteiro e do leite¹⁰⁶.

Esses dois elementos, leiteiro e leite, sugerem, alegoricamente, a conquista do equilíbrio da alma. A figura do leiteiro, por exemplo, por vezes aparece associada ao adjetivo *embesourada* (*Ele se aproxima da mesa, da panela, a cara embesourada* (p. 156)). Segundo Chevalier, o besouro (escaravelho) é símbolo egípcio cíclico do sol, da ressurreição, do *Deus que retorna*. Era usado como amuletos eficazes pelo fato de o inseto guardar em si o princípio do eterno retorno. E, numa cena de psicostasia (na

¹⁰⁶ . BACHELARD, G. Op. cit., p. 47-8.



mitologia egíptica, significa “avaliação da alma”), o coração do indivíduo era o seu testemunho moral, a sua consciência. Colocava-se, então, um amuleto, representado pelo escaravelho, sobre o coração, para decidir sobre sua salvação ou condenação. É, então, símbolo da consciência, que dirige e censura o homem e, por isso mesmo, é tido como ser independente e superior¹⁰⁷.

O leite, como vimos, desde o início do presente trabalho, é símbolo da fertilidade e do conhecimento e, segundo Herdes Lexikon, é o *alimento psíquico e espiritual*. E, por irradiar a luz suave e branca, de acordo com a crença em algumas regiões da Ásia e da Europa, os raios do Sol só podem ser apagados com leite¹⁰⁸.

Numa primeira leitura alegórica, podemos observar que realmente restabeceu-se a harmonia entre o herói e sua consciência. De início, Naziazeno tinha ojeriza pelo leiteiro (*O 'seu' leiteiro tem um ar de decisão e insolência ...* (p. 10)), no final, porém, o que era hostilidade transforma-se em receptividade:

“E Naziazeno sente que quer bem ao leiteiro pela felicidade que ele lhe proporciona com essa sua satisfação... com a satisfação que tem, quando abre a porta da cozinha e se lhe depara com tudo aquilo ...” (p. 142)

¹⁰⁷ . CHEVALIER, J.; GREERBRANT, A. Op. cit., p. 382-3.

¹⁰⁸ . LEXIKON, H. Op. cit., p. 121-2.



Nessa batalha para restabelecimento do equilíbrio interior, o herói convence-se de que a *sombra* existe e de que dela pode tirar sua força. Quando assimila sua *sombra*, o herói sente-se mais preparado para entrar em contato, isto é, lutar contra o seu poder destrutivo¹⁰⁹. Isso significa que toda a opressão e o aniquilamento a que é exposto constantemente só é superado se enfrentado por uma mente preparada, remodelada dia e noite. Nesse sentido é que podemos falar em uma visão otimista em *Os ratos*, de Dyonélio Machado. É a visão benjaminiana de que a humanidade sempre busca uma saída, mesmo quando o olhar lançado sobre o mundo é de *desengano sobre a mentira da civilização, sobre a saturação dos privilegiados e sobre a liquidação do patrimônio cultural*. Essa saída dá-se por meio do novo conceito de *barbárie*. Em sua pobreza de experiência, “o bárbaro começa do começo”, “começa de novo”, aprende a “se virar com pouco”, sem olhar para a esquerda nem para a direita¹¹⁰. É a tentativa, segundo Benjamin, do eterno retorno *unir os dois princípios antinômicos da felicidade: ou seja, o da eternidade e o do ‘mais uma vez ainda’*¹¹¹. É uma idéia especulativa, até mesmo fantasmagórica, da felicidade que o eterno retorno faz surgir da miséria do corpo.

¹⁰⁹ . JUNG, C. Op. cit., p. 120.

¹¹⁰ . BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In.: _____. *Documentos* Op. cit., p. 196.

¹¹¹ . Idem. Parque central. In.: _____. *Charles ...* Op. cit. p. 174.



4. 3. 2. A casa e a obra

Numa releitura desta cena final da trama dyoneliana, um Outro alegórico afirma a sua possibilidade e a sua existência. De acordo com Kothe (1986, p. 64-6), a modernidade tem se caracterizado pelo surgimento freqüente da obra que reflete sobre si mesma e que se reflete, como num espelho. O leitor acaba lendo a si mesmo através do texto, e o texto do autor e o texto do leitor acabam, por não serem idênticos, sendo um alegoria do outro. O texto do autor acaba, então, “dizendo o outro” de si mesmo, possibilitado pela leitura do leitor, que é, no caso de *Os ratos*, a visão reflexiva do autor sobre a própria condição existencial do personagem da narrativa e sobre o próprio fazer literário.

Essa é uma leitura possível, quando “se lê” o próprio autor no texto. Bakhtin lembra-nos de que constitui-se uma *contradictio in adiecto* o fato de autor e herói coincidirem, pois autor não pode coincidir no todo com o herói, que representa outro momento constitutivo do todo artístico. Mas a coincidência pessoal, “em vida”, da pessoa de quem o texto fala e a pessoa que fala não anula a distinção entre os dois constituintes, pelo fato de ser possível perguntar “como eu me imagino” em oposição à questão “quem



sou eu”¹¹². A obra de arte é um universo axiológico em que autor e herói, apesar de não coincidirem, também não estão totalmente contrapostos. Grawunder (1994, p. 397) assim sintetiza a questão do herói e autor articulada por Bakhtin:

“Como condutor da unidade de forma que se realiza, o autor não precisa ultrapassar a resistência da vida governada pelo significado (ético-cognitivo) do herói. Por outro lado, este é possuído pelo possível axiológico autor/outra. Ambos autor e herói são Outros e pertencem a um mesmo mundo axiológico dos Outros. Desse modo, elementos autobiográficos são matéria-prima para o efeito da obra, ato performativo simples, estetizado e orgânico, no mundo aberto e auto-suficiente do conjunto, forma estilizada pelo autor crítico, e os dados, em princípio, não têm significância, mas a empatia tem.”

Podemos, assim como diz Kothe (1986, p. 76) levantar *a saia da estátua da justiça* e descobrir que, na estruturação profunda do texto encontra-se *um horizonte além do horizonte do texto*, isto é, uma *realidade desvelada pela alegoria que tem um compromisso radical com a verdade*.

A reflexão que fazemos sobre o estado de insônia de Naziazeno permite-nos esse “horizonte além”. Bachelard diz que a insônia é, muitas vezes, sinônimo de devaneio poético. É um estado de alma que *não*

¹¹² BAKHTIN, M. Author and heroe in Aesthetic Activity. In.: HOLKIST, M. *Art and answerability. Early philosophical essays by M. Bakhtin*. Austin: Univ. of Texas Press, 1990. p. 150.



adormece nunca, fazendo com que o indivíduo fique o tempo todo irradiando *ondas de imaginação*¹¹³. Se vimos que o autor, na modernidade, precisa retirar das “penas do inferno” os fragmentos, as ruínas, que vão servir de inspiração para os motivos do fazer artístico, podemos dizer que a “luta” que se trava ao final da narrativa é alegoria do próprio trabalho do artista no momento da concepção da obra. Quando todos os acontecimentos do dia vão passando pela memória de Naziazeno, sentimos o próprio esforço que o artista faz com a imaginação para promover sua conjunção entre os fragmentos e ruínas coletadas para que dêem, em estado de arte, um sentido. É sugestivamente alegórico o quarteto Naziazeno, Adelaide, o leite e Mainho, na medida em que parece conotar o compromisso entre autor, literatura, obra literária e a palavra, a linguagem. Fazer essa viagem, da inspiração até a produção, compromissada não só com a realidade mas também com o que prega a modernidade literária, não é tarefa fácil. Mas só assim é que o artista não se mancomuna com a repressão, com a ideologia dominante, com uma arte sem sentido, e deixa aflorar os reprimidos da história e os de si mesmo e acaba, então, dormindo em paz, isto é, reconcilia-se, a cada fazer poético, com a própria consciência que, no texto dyoneliano, aparece sugerida pela presença do leiteiro.

¹¹³ . BACHELARD, G. Op. cit., p. 42.



A casa é que abriga o fazer artístico, protegendo-o e estimulando com seu corpo de imagens. A luz, na casa, é símbolo do homem em vigília, no seu trabalho com a palavra (*Num quarto com criança pequena sempre deve haver luz* (p. 139)) e, segundo Bachelard, quanto mais fino é o filete de luz, mais símbolo ela se torna da criação artística (*Lá está a lamparina ardendo a sua chaminha amarelada ... lívida ... fininha como um pinga ...* (p. 137)) e mais “inspeciona” o próprio processo (*Mas parece que o espiam nessa posição ...* (p. 146))¹¹⁴.

A profusão de símbolos, imagens e analogias outras utilizadas para a alegorização desta etapa da narrativa leva-nos a “olhar” para o próprio ato da criação e verificar que, por meio de uma consciência crítica do criador, não é nada alentador aquilo que se desvela. É certo que ao assimilar a *sombra*, o indivíduo liberta o seu ego da negatividade social e “continua” a olhar o mundo com um pouco mais de harmonia e beleza. É necessário reconhecer que esse é um trabalho terapêutico realizado de modo heróico por Naziazeno, que, após cada exposição aos choques do cotidiano, luta consigo mesmo na imensidão do seu cosmo pessoal, isto é, da sua “casa”, da sua consciência. *Mas até quando*, pergunta Jung¹¹⁵, o indivíduo conseguirá manter-se estruturado e, sozinho, empreender essa jornada, se

¹¹⁴ . Idem, *ibidem*, p. 41.

¹¹⁵ . JUNG, C. Op. cit., p. 95.



ele cada vez mais perde contato com a significação dos símbolos, das imagens e dos mitos que vêm do passado e até com os que estão a sua volta no aqui e no agora? Até quando, se as próprias palavras estão muitas vezes destituídas de valor e luminosidade?

O que vemos é pura desolação. O mundo de Naziazeno é povoado de significações que vão sendo espargidas em seu caminho pela consciência do autor, verdadeira arte pedagógica, mas dela não se beneficia pois não as apreende:

“É verdade: não conseguiu saber o que era aquilo daquela luzinha!
Amanhã ...” (p. 132).

Na pobreza da sua experiência, a visão de mundo faz-se limitada e, pior, limitada é a possibilidade de mudança e transformação. A desolação é do autor. Essa frustração é explicada, segundo Benjamin, porque os intelectuais de esquerda da década de 30 tinham como tarefa aproximar-se das massas proletárias e derrubar a dominação burguesa. Conseguiram, grandemente, romper as barreiras impostas pela burguesia, mas isso não fez com que suas idéias fossem entendidas pelos operários¹¹⁶. O fazer poético revolucionário não chega às massas, que nem sequer podem adquirir

¹¹⁶ . KOTHE, F. R. Op. cit., 1978. p. 88.



consciência quando nem mesmo têm dinheiro para comprar um jornal e, pior, nem sabem o que fazer com um jornal.

O cenário de desolação não predomina só porque o intelectual tem consciência da sua incapacidade de “ensinar às massas” o que elas deveriam fazer para modificar de fato o cenário de hostilidade para promover também de fato a tranquilidade da própria consciência. A maior desolação origina-se do fato de que a função dos intelectuais de esquerda é a de saber que o seu fazer artístico será para *fornecer novos sucedâneos para a diversão do público burguês*¹¹⁷. Se assim tem que ser, isto é, se a arte é geralmente diálogo com os leitores das elites, então que estas encontrem uma arte que leve à reflexão e afaste-os da indiferença. E esse é, sem dúvida, um dos objetivos da arte alegórica.

¹¹⁷ . Idem, ibidem, p. 89.



CONCLUSÃO

Como meio de expressão, a alegoria teve, através dos tempos, o seu período de aura no Cristianismo. Da Idade Média, passou por um processo de democratização no Barroco, e chegou na modernidade com a função de crítica social e política e de permitir à arte ser auto-reflexiva. Ao se estruturar de modo ambíguo, a mensagem atrai o leitor para “ver” como ela “está feita”, construída, e realizada, portanto, a tarefa de auto-reflexividade, exercendo a sua função estética (Eco, 1976. p. 51). Cabe ao artista, de consciência crítica e reflexiva sobre os conceitos de política, identidade, tradição e vanguarda, realizar essa função estética que, no espaço textual alegórico, provoca mais cosmicidade, pela possibilidade que os elementos do texto, ao “dizerem o *outro*”, têm de dialogar entre si e com o leitor. O texto torna-se, então, plurivocal e plurissignificativo.

Ao acompanharmos, então, no primeiro capítulo, o percurso da alegoria em algumas épocas, tivemos acesso, não só aos seus construtos, mas, principalmente, à idéia benjaminiana de que a leitura alegórica pressupõe, contrariando os teóricos do Romantismo, uma maior flexibilidade na distinção entre símbolo e alegoria. Assim, as imagens, comparações, metáforas, símbolos, figuras, mitos *são postos em conjunção*



e convergência, encerrando significados que, por analogia e reconhecimento da duplicidade informativa, evocam outro significado em extensão, geralmente uma referência ao mundo social em desequilíbrio e disjunção (Grawunder, 1994. p. 131). A alegoria, por acentuar as ambigüidades, tira proveito de todas as possibilidades semânticas para fazer o leitor/intérprete refletir sobre uma outra realidade, que pode ser *a realidade histórica concreta ou outra, simbólica e ficcional* (p. 120).

A alegoria, nos estudos de W. Benjamin, é forma e modo de ver o mundo. Dyonélio Machado utiliza-se desse gesto semântico para exprimir o mundo das relações Eu/Outro. Para isso, vislumbra, na simples experiência transitória e passageira, o eterno, o universal. Por isso é importante o conhecimento da trajetória de vida econômica social, política/ideológica, profissional e artística do autor, nas primeiras décadas do século XX, para percebermos em que condições são travados os embates cotidianos da personagem e quais os efeitos na sua psique.

Utilizando-se dos estudos já elaborados sobre a obra dyoneliana, a leitura alegórica reitera-os e transcende-os, na medida em que elege elementos de significação mais ambíguos, contraditórios e polissêmicos que estão inseridos de forma dinâmica no cotidiano do personagem. O olhar melancólico, como uma câmera, registra, por exemplo, imagens do sublime. Por meio dele, percebemos: a presença da relação entre o *eu* e o



outro, ora em disjunção ora em conjunção; a marca infernal do tempo presente, suportável apenas pela mobilidade que a consciência tem de fazer projeções futuras, principalmente, e a forte percepção da luz que, como uma das alegorias mais importantes da trama dyoneliana, contrapõe à sua claridade quente, perseguidora e cegante o seu poder de transcendência e libertação. Já, o mercado, espaço citadino por excelência e alegoria mesma da modernidade, é o lugar onde o indivíduo está exposto aos choques que o assolam econômica, social, política e culturalmente. Ao mesmo tempo, no entanto, que paga ali suas penas, é nesse mesmo inferno que, num esforço hercúleo e com as armas que possui, cria a possibilidade de ressurreição. A casa, ponto final da odisséia do personagem, acaba configurando-se como o lugar de acolhida, consagração e, num trabalho terapêutico, de sua regeneração psíquica.

A leitura alegórica do texto dyoneliano inicia-se, portanto, no deciframento das ruínas e fragmentos de um circunstancial cotidiano social na vida do ser humano. Numa sociedade que começa a se modernizar, o homem trava constantemente um embate para poder fazer continuar a sua experiência mesmo sendo apenas a da pobreza econômica, social, política e cultural. A sociedade hostil e a política desumana fazem o homem animalizar-se, a coisificar-se, mas, mesmo assim, encontra forças para buscar “sua identidade” e reconciliar-se consigo mesmo. Assim, a leitura



elegórica acaba mostrando que o ser histórico esforça-se para encontrar o seu outro, numa tentativa constante de continuar “ser humano”, apesar de todas as adversidades. A leitura alegórica reatualiza esses significados humanos, eternizando-os na obra.

A configuração da obra como depositário do eterno é possibilitada em *Os ratos* pela sensibilidade estética que Dyonélio Machado possui em conceber o romance a partir de uma linha dialógica, permeado de elementos psicológicos, míticos, históricos, simbólicos, paródicos e alegóricos, extraídos da sua transitória experiência. A sua passageira existência parece ter sido encarada constantemente como provocação para participar, seja por meio da opção pelo marxismo, de uma política mais social, mais preocupada com o povo e contra o poder autoritário, seja como profissional da medicina psiquiátrica, para a acolhida das teorias freudianas no país num esforço de desvendar ao homem do seu tempo o mais novo personagem da modernidade: a mente humana, seja cultuando, constantemente, a cultura greco-romana e a filosofia, seja escrevendo, fazendo arte.

Mas a arte literária dyoneliana transcende os transitórios instantes. O momento histórico e social opressivo é apenas ponto de partida, início de uma viagem que, pela palavra, transfigura-se e projeta-se, no futuro, como possibilidade de redenção. A palavra não é mero artifício de



relato e documental, mas de criação e recriação artística; é instrumento de interpretação plurissignificativa. O pessoal e o transitório anulam-se no tempo e fica o texto alegórico. Essa é a tarefa do alegorista: formular alegorias para *conseguir transformar experiências individuais concretas em experiência coletiva universalizante* (Kothe, 1986. p. 38).

A grande saída dyoneliana é a concepção de que no transitório deve sempre coexistir o eterno, porque o eterno é o espaço onde se instala o sagrado, que oferece ao homem a possibilidade de equilíbrio da alma, corpo e mundo. O eterno, para Dyonélio Machado, é a arte da palavra que, criada e criativa, está acima de qualquer forma de opressão e, assim, pode oferecer ao homem de todos os tempos e de toda a eternidade a esperança de superar as próprias limitações.

Oferece ao homem a esperança de que a vozes do passado possam encontrar alguém disposto a ouvir os seus apelos. Na arte da palavra está, pois, a esperança da libertação do homem.



BIBLIOGRAFIA

Do autor

MACHADO, D. *Política contemporânea: três aspectos*. Porto Alegre:

Barcellos, Bertaso & Cia, 1923.

_____. *Um pobre homem*. Porto Alegre: Globo, 1927.

_____. *Uma definição biológica do crime*. Porto Alegre: Globo, 1933.

_____. *Os ratos*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1935. (O volume utilizado no presente trabalho é de São Paulo: Círculo do livro S.A., s/d.).

_____. *O louco do Cati*. Porto Alegre: Globo, 1942.

_____. *Neurose traumática*. Arquivo do Departamento Estadual de Saúde do Rio Grande do Sul. v. 4, 1943.

_____. *Desolação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

_____. *Eletroencefalografia*. Porto Alegre: Globo, 1944.

_____. *Passos perdidos*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.

_____. *Deuses econômicos*. Rio de Janeiro: Leitura, 1966.

_____. *Ele era como um papagaio*. In: RAMOS, Graciliano, (Org.). *Seleção de Contos Brasileiros Sul e Centro-Oeste*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1978. v. 3.

_____. *Prodígios*. São Paulo: Moderna, 1980.

_____. *Endiabrados*. São Paulo: Ática, 1980.

_____. *Nuanças*. São Paulo: Moderna, 1981.



_____. *Sol subterrâneo*. São Paulo: Moderna, 1981.

MACHADO, D. *Fada*. São Paulo: Moderna, 1982.

_____. *Ele vem do fundão*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Memórias de um Pobre Homem*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1990. Pesquisa, organização e notas de Maria Zenilda Grawunder.

_____. *O cheiro de coisa viva – entrevistas, reflexões dispersas e um romance inédito: O estadista*. (Introdução, seleção e notas: Maria Zenilda Grawunder). Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1995.

Periódicos

Artigos

Os fundamentos econômicos do regionalismo. In: *Revista Província* de São Pedro. Porto Alegre, 1(2), 1945.

Imagens fugitivas. In: *Correio do Povo*. Caderno de Sábado. Porto Alegre, 16/out./1971.

Como nos velhos tempos. In: *Correio do Povo*. Caderno de Sábado. Porto Alegre, 21/set./1974.

A Execução. In: *Escrita*. São Paulo, nº 7, p. 6, março de 1976.

A literatura como consciência do povo. In: *Escrita: Ensaio*. São Paulo, nº 1, p. 23-8, ano I, 1977.

Livros em trabalho. In: *Correio do Povo*. Caderno de Sábado. Porto Alegre, 3/jun./ 1978.



Eduardo Guimarães: o poeta continua conosco. In: *Correio do Povo*. Caderno de Sábado. Porto Alegre, nº 592, ano VIII, 1/dez./1979, v. XCII (Discurso de posse na Academia Rio-grandense de Letras).

Sobre o autor

BARBOSA, M. H. S. *A Paródia em O Louco do Cati*. Porto Alegre: EDIPUC/RS, 1994.

BOSI, A. Uma trilogia da libertação. In: MACHADO, Dyonélio. *Prodígios*. São Paulo: Moderna, 1980.

COSTA, A.M.da. *Recordando*. Porto Alegre: Dom Bosco, 1973.

CRUZ, Cláudio C. A. da. *Literatura e cidade moderna - Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: EDIPUC/RS, IEL, 1994.

GRAWUNDER, M. Z. O escritor que depõe. In: MACHADO, D. *Memórias de um pobre homem*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1990. p. I-XI.

LUCAS, F. *O caráter social da Literatura Brasileira*. São Paulo: Quiron, col. Logos, 1976.

MADRUGA, A. *Dyonélio Machado*. Porto Alegre: Tchê, 1986.

MARTINS, C. *Vinte e quatro horas na vida de um masoquista*. Do mito à verdade científica. Porto Alegre: Globo, 1964 (Estudos Psicanalíticos).

MILLIET, S. *Diário crítico*. São Paulo: Brasiliense, 1942. v. 2, p-253-57.



PAES, J. P. O pobre diabo no romance brasileiro. In: _____. *A Aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 39-61.

PASSOS, C. R. P. *A obsessão miúda em Os ratos de Dyonélio Machado*. In: _____. *Confluências – crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Edusp, Nova Alexandria, 1995.

PESAVENTO, S. J. (Org.). *Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

STEEN, E. van (Org.). Dyonelio Machado. In: _____. *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM; Brasília: INL, 1982. v. 2, p. 123-39.

VELHINHO, M. Do conto ao romance. In: _____. *Letras da província*. Porto Alegre: Globo, 1960. 2ª ed., p. 65-77.

ZAGURY, E. A novela clássica no modernismo brasileiro. In: _____. *A Palavra e os ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 11-9.

_____. *Literatura Gaúcha*. Temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: L&PM, 1985 (Coleção Universidade Livre).

ZILBERMAN, R. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992 (Série Revisão, 2).



Periódicos

ABRIATA, V. L. R. Naziazeno e a submissão ao discurso do outro em Os ratos. **Revista de Letras**. São Paulo:Unesp, v. 31, p. 127-36, 1991.

AGUIAR, J. Memórias resgatam Dyonélio Machado. In: **Folha de São Paulo**. Caderno Letras, São Paulo, p. 7, 1^o /dez./1990.

AMARAL, A. Bibliografia. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo, p. 2, 21/jun./1927.

APPEL, C. J. Literatura gaúcha 1964. In: **Correio do Povo**. Porto Alegre, p. 16 e 24, 3/jun./1965.

BARROS, J. A descoberta de Dyonélio Machado. In: **Correio do Povo**. Porto Alegre, p. 15 e 26, 7/ago./1966.

BORDINI, C. M. O velho. In: Além do Cri-Cri. **Clube de Mães Vila Assunção**, Porto Alegre, agosto de 1977.

BRANDÃO, I. de L. A hora do reconhecimento. In: **Última Hora**. São Paulo, p. 2, 30/mar./1979.

CARDOSO, I. e PIGNATARI, D. O centauro dos pampas. In: **Folha de São Paulo**. Caderno Letras, São Paulo, p- 6-1, 6-2, 21/dez./1991.

CARVALHAL, T. F. Dyonélio Machado e a metáfora da perseguição. In: **Leia Livros**. São Paulo, julho de 1979.

CÉSAR, G. A substância de uma obra. In: **Correio do Povo**. Porto Alegre, p. 17, 3/fev./1980.



CÉSAR, G. Nas pegadas do criador. In: **Correio do Povo**. Letras e Livros. Porto Alegre, p. 5, 3/set./1983.

COSTA, F. M. da. A tradição e a traição. In: **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 24/jul./1972.

_____. O Louco do Cati. **Correio do Povo**. Caderno de Sábado. Porto Alegre, p.2, 17/fev./1979.

_____. Nunca entrou para o bloco dos contentes. In: **Zero Hora**. Revista ZH. Porto Alegre, p. 7, 14/set./1980.

DUCLÁS, N. Quarenta anos de silêncio. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 27, 3/fev./1979.

GOUVÊA, P. de. Nobel para Dyonelio Machado. In: **Correio do Povo**. Caderno de Sábado. Porto Alegre, p. 5, 17/nov./1979.

_____. Discurso para Dyonélio. In: **Correio do Povo**. Caderno de Sábado. Porto Alegre, p. 5, 17/nov./1979.

_____. GRAWUNDER, Maria Zenilda. Memórias de Dyonélio Machado, mosqueteiro da palavra e das idéias. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre: EDIPUC/RS, v. 29, p. 97-101, março de 1994.

GUIMARÃES, J. Um exemplo de grandeza. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 27, 3/fev./1979.

HELENA, L. Contaminação do passado. In: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 30/jan./1977.



HOHLFELDT, A. Na sela das cidades, Naziazeno. In: **Correio do Povo**. Caderno de Sábado. Porto Alegre, 9/fev./1974.

_____. As chagas da sociedade brasileira. In: **Correio do Povo**. Porto Alegre, p. 17, 3/fev./1980.

_____. O primeiro livro. In: **Correio do Povo**. Letras e Livros. Porto Alegre, p. 10, 3/set./1983.

JAGUAR, PERES, G. e WOLFF, F. DM, um grande escritor brasileiro (para quem teve a sorte de ler). In: **O Pasquim**. Rio de Janeiro, p. 18-9, novembro de 1979.

LADEIRA, J. de G. O personagem da semana, Dyonélio Machado. In: **O Estado de São Paulo**. Caderno Cultura. São Paulo, p. 8-9, 21/jun./1981.

LOUSADA, Fo., O. C. O romance que não foi escrito. In: **Folha da Tarde**. São Paulo, p. 57, 13/mai./1979.

MACHADO, M. L. Os tempos loucos de uma ditadura neste romance de Dyonélio Machado. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 7/abr./1979.

MACIEL, L. G. Romance de tensão crítica. In: **Correio do Povo**. Porto Alegre, p. 17, 3/fev./1980.

MARTINS, C. Ainda *Os ratos*. In: **Correio do Povo**. Porto Alegre, p. 16 e 26, 16/out./1966.

MARTINS, J. Um livro escrito na cama. In: **Revista do Globo**. Porto Alegre, n. 305, p. 32-3, v. 13, 11/out./1941.



- MASSI, A. Memórias do autor passam despercebidas. In: **Folhas de São Paulo**. Caderno Letras. São Paulo, p. 6-1, 21/dez./1991.
- MENDES, U. Aqui, Dyonélio Machado, romancista do trivial. In: **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 31/jul./1966.
- MICHALSKI, L. D. Dyonélio Machado: esquecimento ou conspiração do silêncio? In: **Correio do Povo**. Caderno de Sábado. Porto Alegre, p. 5, 16/set./1978.
- NOLL, J. G. Ausência e negação. In: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 5, 14/abr./1979.
- OLIVEIRA, F. Coluna crítica. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 11/jul./1982.
- PETRY, Z. de A. Paisagem sem amanhã. In: **Correio do Povo**. Caderno de Sábado. Porto Alegre, p. 10-11, 24/mai./1980.
- REVERBAL, C. Longevidade criadora. In: **Correio do Povo**. Letras e Livros. Porto Alegre, p. 6, 3/set./1983.
- RIBEIRO, L. G. Perfeito. No estilo, na modéstia e no pudor. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 31/mar./1979; **Jornal da Tarde**, p. 7.
- ROSE, M. T. de. Maldito escritor gaúcho volta de novo a atacar. In: **Lampião**. Porto Alegre, nº 2, p. 5, 24/mar./1976.
- TOSTES, T. O mundo de Dyonelio. In: **Correio do Povo**. Caderno de Sábado. Porto Alegre, p. 7, 7/jul./1979.



UCHA, D. Dyonelio, uma vítima de duas censuras: política e editorial. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo. [1979].

UCHA, D. Dyonelio, o perene. In: **Zero Hora**. Revista ZH. Porto Alegre, p. 4-5, 19/ago./1979.

_____. Dyonelio, o escritor que abriu a ratoeira. In: **Zero Hora**. Revista ZH. Porto Alegre, p. 6-7, 14/set./1980.

_____. Melhor do que Hemingway. In: **Zero Hora**. Revista ZH. Porto Alegre, p. 6-7, 14/set./1980.

_____. Dyonelio Machado. Escritor que sempre lutou pela liberdade. In: **Zero Hora**. Revista ZH. Porto Alegre, 8/dez./1990.

ZERR, J. A odisséia psicológica de um anti-herói. In: *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 18/mai./1975.

Dissertações e teses

ALBÉ, M. H. *Uma leitura de Os Ratos de Dyonelio Machado*. Porto Alegre, 1983. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC/RS. Porto Alegre.

GRAWUNDER, M. Z. *Curso e discurso da obra de Dyonelio Machado*. Porto Alegre, 1989. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC/RS. Porto Alegre.

GRAWUNDER, M. Z. *Arte alegórica na literatura brasileira: a tetralogia opressão e liberdade de Dyonelio Machado*. Porto Alegre, 1994. Tese



(Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

MACIEL, L. G. *O universo degradado de Naziazeno Barbosa*. Porto Alegre, 1979. 90 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

MICHALSKI, L. D. *Configuração da visão de mundo em Os Ratos*. Porto Alegre, 1977. 130 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Bibliografia Geral

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda, s.d.

BAIGENT, M.; LEIGH, R.; LINCOLN, H. *A herança messiânica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Trad. de Maria Luiza X. da A. Borges), 1994.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

BAKHTIN, M. Author and heroe in Aesthetic. In: HOLKIST, M. *Art and answerability. Early philosophical essays by M. Bakhtin*. Austin: Univ. of Texas Press, 1990.

BARTHES, R. A retórica antiga. In: _____. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1985.



BARTHES, R. *O efeito do real*. In.: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie (escritos escolhidos)*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BONDER, N. *A cabala do dinheiro*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOOTH, W. C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: The Un. of Chicago Press, 1961.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, s.d.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CINTRA, I. A. Discurso polifônico em Vidas Secas. In: **Revista Letras**. São Paulo, v. 33, p. 91-98, 1993.

Dicionário hebraico-português & aramaico-português. São Leopoldo: Sinodal/Vozes, 1987.

ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.



ECO U. A mensagem estética. In: _____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FAUSTO, B. *A revolução de 1930 – historiografia e história*. São Paulo: Brasiliense, 1970.

FONSECA, O. *Na vertigem da alegoria – militância poética de Ferreira Gullar*. Santa Maria: UFSM, 1997.

FRANCO, R. *Itinerário político do romance pós – 64: A festa*. São Paulo: Unesp, 1998, p. 143-64.

FREUD, S. O homem dos ratos. In: _____. *A interpretação dos sonhos – duas histórias clínicas*. Rio de Janeiro: Imago, v. X, s.d., p. 214-9.

GOLDMAN, I. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, s.d.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, s.d.

HAMON, P. *Qu'est-ce qu'une description?* **Poétique**, Paris: Seuil, nº 12, p. 465-85, 1972.

HANSEN, J. A. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HEGEL, G. W. F. El simbolismo reflexivo. In: _____. *Estética*. Buenos Aires: El Ateneo, s.d.

HUIZINGA, J. *O declínio da Idade Média*. São Paulo: Verbo/USP, 1998.



- JUNG, C. G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- KOCH, I. G. J. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.
- KOTHE, F. R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- _____. *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978. p. 33-118.
- _____. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- LEXIKON, H. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Círculo do livro, 1990.
- LOPES, E. *Metáfora – da Retórica à Semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.
- _____. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.
- MACHADO, I. A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP, 1995.
- MERQUIOR, J. G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1969.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- NOVAES, A (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PLATÃO. *A república*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.
- RICOUER, P. *A metáfora viva*. Porto: Rés, 1983.



• RICOUER, P. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, s.d.

_____. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.

SHAW, H. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982.

SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. São Paulo: Papirus, 1996.

UNTERMAN, A. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

VIGNER, G. Lire l'événement. In: *Lire: du texte au sens*. Éléments pour un apprentissage et un enseignement de la lecture. Paris: CLE International, 1979.

VINHAS, M. *Estudos sobre o proletariado brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970.



